العدد الاول
كانون الثاني (يناير) ١٩٦٧
السنة الخامسة عشرة

No. 1 Janvier 1967
15 ème année

الآداب
مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر
ص. ب ٤١٢٣ بيروت — تلفون ٢٣٢٨٣٢
AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle
Beyrouth - LIBAN
B.P. 4123 - Tel. 232832
الادارة : شارع سوريا — بناية درويش

صاحبها ومديرها المسؤول
الدكتور سهيل ادريس
Propriétaire - Rldactlur
SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير
عايدة مطرجي ادريس
Secrétaire de redaction
AIDA M. IDRISS



في عامها الخامس عشر

على عتبة السنة الخامسة عشرة من عمر ((الاداب)) ، ليس لدينا جديد نقوله ، الا ان نعبر عن فرحتنا بهذه السن التي تبلغها المجلة .

ونحن على يقين من ان الوف القراء ، في ارجاء الوطن العربي كله ، يشاركوننا هذه الفرحة ، لان ((الاداب)) مدينة لهم ببقائها وصمودها وتمكنها من اداء رسالتها في خدمة الفكر العربي والقضية العربية .

ولقد جرينا ، في السنوات الماضية ، على ان نقدم في مثل هذه المناسبة ، حسابا او محاسبة ذاتية نقصد منها الى المزيد من طلب التحسن والتطور . ولكننا سنجتزىء اليوم بطلب هذا المزيد ، من غير تقديم المحاسبة .

سنبذل الجهد الذي نملكه ، ماديا ومعنويا ، لندفع ((الاداب)) خطوة جديدة في درب التقدم .

وسنحاول ان نمضي قدما في التعبير عن الفكر العربي الحديث ، بمختلف الوانه في الدراسة والشعر والقصة والنقد .

ولا بد لنا ، في هذا السبيل ، من ان نفسح مزيدا من المجال للاقلام الشابة الواعية التي تحاول التعبير عن هموم الجيل العربي الجديد ، عن آلامه واحزانه ، وعن اشواقه وصبواته .

ولكننا حريصون ، في الوقت نفسه ، على استمرار معونة الاقلام الصلبة التي رافقت المجلة منذ نشأتها ، وتطورت معها ، وظلت تعكس صور المجتمع العربي في مراحل انتقاله ، فكانت امينة لهذا المجتمع ولنفسها .

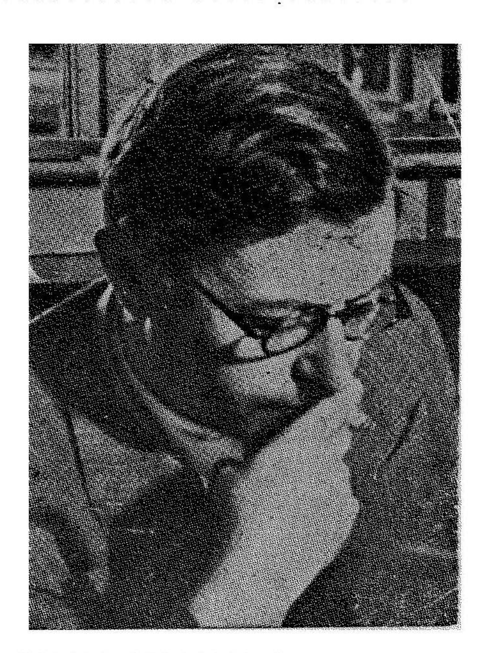
وستعنى ((الاداب)) مجددا بالادب الاجنبي ، تترجم عنه ، وتنقل الوانا من نشاطه ، وتقدم صورا من نتاجه المتطور.
والمجلة واثقة من ان اصدقاءها وقراءها الكثر سيظلون يدعمونها ، مهما اعترض طريقها من عقبات ، وهي تعدهم بأن تظل على امانتها في حمل رسالة الفكر العربي المتحرر .

س. ا.

حديث أخلاقي - سياسي عن

الجريمة !

بقلم جان بول سارتر



قدم الفيلسوف البريطاني برتراند راسل في الشهر الماضي ، خلال مؤتمر صحفي عقده في لندن ، ((المحكمة العالمية)) التي كان له شرف تأسيسها للحكم على تصرفات القوات الاميركية في فيتنام . وقد كان الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر احد اعضاء هذه المحكمة . وهو هنا ، في هذا الحديث الذي اجرته معه مجلة ((لونوفيل اوبسرفاتوار)) الفرنسية ، يشرح لماذا يحق لمواطنين عاديين أن يصبحوا اليوم ((قضاة)) ...

وفيما يلي نص الاسئلة والاجوبة :

سؤال : قيل عن محكمة برتراند راسل انها لا يمكن الا ان تكون مهزلة للعدالة . لانها كانت مؤلفة من شخصيات انصار ، وهي معروفة بعدائها للسياسة الاميركية ، كما ان الحكم الذي ستصدره معروف مسبقا ولسوف يتم كل شيء فيها ، على حد قول احد الصحفيين الانكليز ، كما تم في ((اليس بلاد العجائب)) ستكون الادانة اولا ثم تأتي المحاكمة فيما بعد .

سارتر - اليكم حدود ومعنى ما نقترح محكمتنا أن تفعله . ليست القضية بالنسبة لنا ان نحكم ما اذا كانت السياسة الاميركية في الفيتنام مضرة - وهذا ما لا يشكل ادنى شك بالنسبة لاغلبيتنا - ولكن القضية هي ان ننظر فيما اذا كانت هذه السياسة تقع تحت طائلة ((التشريع العالمي المتعلق بجرائم الحرب)) .

ولن يكون للادانة ، بالمعنى القضائي ، لصراع الامبريالية الاميركية ضد بلدان العالم الثالث التي تحاول التخلص من سيطرتها اي معنى . وهذا الصراع ليس في الواقع الا نقل صراع الطبقات الى الصعيد العالمي ، وهي محددة ببنية الجماعات الموجودة فيه . والسياسة الاستعمارية هي واقع تاريخي لازم ، وهي ، لاجل ذلك ، لا تطالها اية ادانة قضائية أو معنوية . يمكننا فقط ان نحاربها ، اما كمثقفين ، بان نفضح اساليبها ، او على الصعيد السياسي ، بان نضعفها (وهذا ما لا تصنعه الحكومة الفرنسية حقا بالرغم من المظاهر) واما بالكفاح المسلح .

انا اعترف بانني ، كبقية زملائي اعضاء ((المحكمة)) عدو صريح للامبريالية وانني احس نفسي متضامنا مع جميع الذين يحاربونها ، والالتزام ، من وجهة النظر هذه ، يجب ان يكون كاملا . فكل انسان يرى الصراع بمجمله فينحاز الى هذا الجانب أو ذاك حسب الدوافع التي [illegible]ند ابتداء من وضعه الموضوعي حتى نظرة ما يكونها للحياة الانسانية .

وعلى هذا الصعيد ، يمكننا ان نحقد على العدو الطبقي ، ولكننا لا نستطيع ان ندينه بالمعنى القضائي للكلمة . وانه لمن الصعب ، ان لم يكن من المستحيل ، ما دمنا نقف عند وجهة النظر الواقعية المحضة لصراع الطبقات ، ان نحبس حلفاءه الخصوصيين في خطوط قضائية وان نحدد بشدة ((الجرائم)) التي ارتكبتها حكومة تلك الطبقات . لقد رأينا ذلك بوضوح في معسكرات ستالينية . وكان احدنا اما أن يصدر عليها احكاما معنوية ، وهذا ما كان كليا بجانب الموضوع ، او أن يكتفي بان يقيم ((الايجابي)) أو ((السلبي)) في سياسة ستالين .

وكان البعض يقول ((أن الايجابي هو الذي سينتصر)) ، والبعض الاخر يقول بل ((السلبي)) . ولم يكن ذلك ايضا هو الميدان الصالح .

والواقع انه اذا لم يكن تطور التاريخ مسيرا بالقانون والاخلاق اللذين هما بالعكس محصلاته ، فان هاتين البنيتين الفوقيتين تمارسان على هذا التطور ((ردة فعل رجعية)) . وهذا ما يسمح بالحكم على مجتمع من خلال مقاييس وضعها هو بنفسه . وانه لمن الطبيعي جدا ان نتساءل ، في ظرف ما ، عما اذا كان هذا العمل لا يفلت من نطاق ((النافع)) او ((الضار)) ليسقط تحت طائلة تشريع عالمي يتشكل شيئا فشيئا .

كتب ماركس في احدى مقدمات رأس المال ما مفاده تقريبا : أننا اخر من يمكن أن يتهم بالقضاء على البورجوازيين لاننا نعتبر ان سلوكهم المشروط بعامل رأس المال وصراع الطبقات كان امرا حتميا . ولكن هناك

فترات ، مع ذلك ، كانوا فيها يتجاوزون » .

والمسألة كلها تنحصر اليوم في معرفة ما اذا كان المستعمرون يتجاوزون .

وعندما يقول تاليران « انه اكثر من جريمة ، انه خطأ » . فهو يجيد اختصار الطريقة التي كان الناس ينظرون بها ، عبر التاريخ ، الى الاعمال السياسية ، كان بالامكان ان تكون هذه الاعمال حاذقة او طائشة ، مفيدة او ضارة ، الا انها كانت تفلت دائما من العقوبة القضائية . ولم تكن هناك « سياسة مجرمة » .

ثم ظهر في نورمبرغ لاول مرة ، عام ١٩٤٥ مفهوم « الجريمة السياسية » ،

كان هذا المفهوم مشبوها بالطبع ، لانه كان يفرض شريعة الغالب على المغلوب . ولكن ادانة حكام المانيا النازية لدى محكمة نورمبرغ ما كانت ليكون لها معنى لو لم تكن تتضمن ان كل حكم ، في المستقبل ، يقترف اعمالا تدان بالنسبة الى هذا النص او ذاك من قوانين نورمبرغ ، سوف يحال الى محكمة مماثلة . ومحكمتنا لا تعتزم الان الا ان تطبق على الامبريالية الرأسمالية قوانينها هي بالذات . والحق ان ترسانة تشريعنا لا تقتصر فقط على قوانين نورمبرغ . فقد سبق ان كان هناك ايضا ميثاق برياند – كيلوغ واتفاقية جنيف واتفاقات دولية اخرى .

مرة اخرى ، ليس القصد هنا ان ندين سياسة باسم التاريخ ، وان نحكم فيما اذا كانت تتجاوب او لا تتجاوب ومصالح الانسانية ، ولكن لنقول ما اذا كانت تقع تحت طائلة القوانين الموجودة . يمكننا مثلا ان ننتقد السياسة الحالية في فرنسا ، ويمكننا ان نكون معارضين لها تماما ، كما هو الحال بالنسبة لي ولكن لا يمكننا ان ننعتها « بالمجرمة » . ولن يكون لذلك معنى بينما كنا نستطيع ان نفعل ذلك اثناء حرب الجزائر . فالتعذيب ومعسكرات الاعتقال ، وارهاب السكان المدنيين ، والاعدامات بدون محاكمة ، كل ذلك كان شبيها ببعض الجرائم المدانة في نورمبرغ . ولو شكلت ، في ذلك الوقت محكمة كتلك التي فكر بتشكيلها برتراند راسل ، لكنت حتما رضيت بان اكون مشاركا فيها . ولا يرد قط اننا ان لم نكن قد فعلنا ذلك بالنسبة لفرنسا انه يجب الا نفعله اليوم بالنسبة للولايات المتحدة .

سؤال : باي حق ، ما دمتم تتذرعون بالحق ، تنصبون انفسكم قضاة ، وانتم لستم كذلك ؟.

سارتر – بالفعل ففي هذا الوقت يتردد ان اي فرد كان يستطيع ان يدين اي شيء .. اليس العمل مهددا ان يسقط من جهة في مثالية بورجوازي صغير (كأن يرفع عدد من الشخصيات المعروفة احتجاجا باسم القيم العليا) ومن جهة اخرى في الفاشية ، من جانب انتقامي يذكرنا بارسين لوبين والادب الفاشستي كله ؟

على هذا اجيب أولا بأن المقصود ليس ادانة أي كان باية عقوبة كانت .. فكل ادانة غير قابلة للتنفيذ هي ادانة مضحكة حتما . انني أهزأ من نفسي اذا حكم على الرئيس جونسون بالموت ، ولو فعلت لملأت الناس ضحكا علي .

ان هدفنا هو شيء آخر . هو درس مجمل الوثائق الموجودة عن الحرب في الفيتنام ، واحضار جميع الشهود الممكن احضارهم – اميركيين او فيتناميين – لنحدد في نفوسنا وضميرنا ما اذا كانت بعض هذه الاعمال تقع تحت طائلة القوانين التي تحدثت عنها . اننا لا نخترع تشريعات جديدة . اننا نقول فقط ، ان نحن اثبتنا ذلك وهذا ما لا استبقه « ان هذه الاعمال او تلك ، التي ارتكبت في تلك الامكنة ، تمثل انتهاكا لهذه القوانين الدولية او تلك ، وهي ، بالتالي تعتبر جرائم ، وهؤلاء هم المسؤولون عنها » . وهذا ما كان من الممكن ان تفعله ، لو وجدت محكمة عالية حقيقية ، بالاستناد مثلا ، على القوانين المطبقة في نورمبرغ ، بهذه العقوبة او تلك . فمحاولتنا اذن ليست على الاطلاق احتجاج استنكار ترفعه مجموعة من المواطنين الشرفاء ، وانما هي اعطاء اعمال السياسة الدولية بعدا قضائيا ، لكي نحارب نزعة الاغلبية العظمى من الناس الذين اعتادوا الا يصدروا سوى احكام عملية ومعنوية على تصرفات فئة اجتماعية او حكومة ما .

سؤال : الا يقودكم ذلك الى الاعتراف بان هناك طريقة للحرب تدان واخرى لا يمكن ادانتها ؟

سارتر – قطعا لا . ان صراع الامبريالية ضد بعض شعوب العالم الثالث هو واقع المسه واعارضه بكل قواي ، في حدود امكانياتي الضعيفة ولكن ليس لي ان اقول ان كانت هناك طريقة صالحة او سيئة لخوض المعركة . والواقع انه ، بالرغم من ان هناك فئة الرجال المطمئنين في مجتمعاتنا المستهلكة تريد ان تتجاهل الامر ، فان الحرب قائمة في كل مكان ، والعالم يلتهب ، ومن الممكن ان نتعرض لحرب عالمية بين لحظة واخرى .. واستطيع ان اشارك في الصراع ولكن ليس لي ان اضفي عليه معنى انسانيا . علينا فقط ان نبحث لنعلم اذا كان هناك اناس يبالغون ، في سياق هذا الصراع ، واذا كانت الامبريالية تقع تحت طائلة القوانين التي سنتها الامبريالية نفسها .

ويمكننا ان نتساءل ، بالطبع ، ان كان من الممكن خوض حرب قمع استعمارية من دون خرق القوانين الدولية . ولكن ذلك ليس من مهمتنا. وبصفتي مواطنا بسيطا ، وفيلسوفا ، وماركسيا ، لي الحق فقط في ان افكر ان هذا النمط من الحرب يقود دائما لاستعمال التعذيب واقامة معسكرات الاعتقال ، ولكن بصفتي عضوا في محكمة برتراند راسل فان ذلك لا يهمني ابدا . علي فقط ان ابحث لاعلم ان كانت هناك قوانين تنتهك باسم المفهوم القانوني للجريمة الدولية .

ويجب ان نتساءل ان كانت الافكار ، التي كوناها عن السياسة ، والتي تتلخص في ان علينا ان نحكم على السياسة من وجهة نظر واقعية ، وان السياسة محددة بعلامة القوى ، وانه يجب ان نهتم بالغاية المنشودة – علينا ان نتساءل ان كانت هذه الافكار يجب ان تقودنا ، كما انقاد الكثيرون من الناس ايام ستالين ، الى ان لا يعتبروا السياسة الا من زاوية الفعالية وان يتقبلوا المشاركة غير الفعالة في ان لا يدينوا اعمال حكومة ما الا من خلال منظور عملي . اليس للعمل السياسي ايضا بنية اخلاقية قضائية ؟

على هذا الصعيد ، فان احكامنا لا يمكن ان تصدر مسبقا ، حتى ولو كنا ملتزمين ، بصفتنا افرادا ، بالنضال ضد الامبريالية . ومرة اخرى ، احارب حكومة ديغول بورقتي الانتخابية ، ولكن لا يمكن ان يخطر ببالي قط ان اقول ان السياسة الديغولية هي سياسة اجرامية . ويمكن ان نتحدث ، باستنكار ، عن الجريمة في قضية بن بركة ، ولكنني لا اجد اي قانون يمكن ان نطبقه ان اردنا ان ندين الحكومة الفرنسية

في هذه القضية . غير أن الامر يختلف تماماً عندما ندين حادثاً مـا فـي حرب الاميركيين في الفيتنام او قصفا أو عمليات اخرى امر بها مرجع اعلى . ان نعمل على تكوين محكمة حقيقية واصدار العقوبات ، هذا عمل ينعتنا بالمثاليين . ولكن يمكننا ان نجتمع ، بصفتنا مواطنين لنعيد لمفهوم جريمة الحرب قوتها بأن ندل على أن كل سياسة يمكن ويجب ان تدان موضوعيا ، حسب القوانين القضائية الموجودة .

وعندما نهتف في مهرجان ما قائلين : « أن جـرب الفيتنام هي جريمة » ، فاننا نظل في النطاق العاطفي . صحيح ان هذه الحرب هـي حتما ضد مصالح الاغلبية العظمى من الناس ولكن هل هي قضائيا مجرمة؟ هذا ما سنحاول ان نحدده مـن دون ان نستطيع أن نقول مسبقا مـا ستكون نتائجنا .

هناك حالات يبدو فيها انتهاك الحق العالمي واضحا . فعندما ترفض حكومة جنوب افريقيا تطبيق قرار الامم المتحدة برفـع وصايتها البسيطة عن جنوب غربي افريقيا والجلاء عن هذه الحدود ، فان هـذه الحكومة تضع نفسها علنا في موقف انتهاك دولي . والعالم كله يتنبه لذلك . امـا في الفيتنام ، فان الوضع مختلف : هناك احداث تقع بالفعل ويمكننا ان نذكرها . ومهمتنا هي ان نرى ان كانت تقع تحت طائلة قانون ما .

سؤال : هناك من سيلومكم لانكم لم تحاكموا الفيتناميين في الوقت الذي حاكمتم فيه الاميركيين ، وسيقولون أن جرائم حرب قد ارتكبت مـن الطرفين ...

سارتر ـ انني ارفض ان اضع على مستوى واحد عمل جماعة مـن الفلاحين ، فقراء ، مضطهدين ، مرغمين على أن يشيعوا فـي صفوفهم نظاما من حديد ، وعمل جيش هائل يسنده بلد متفوق صناعيا ويبلغ عدد سكانه المئتي مليون . ثم ليس الفيتناميون هم الذين يجتاحون اميركا ويمطرون سيلا من النار على شعب غريب . ولقد رفضت دائما ، أثنـاء حرب الجزائر ، ان اقابل الارهاب بالقنابل ، وهي السلاح الوحيد الذي كان يملكه الجزائريون ، وعمليات القمع التي كان يمارسها جيش مـن ٥٠٠.٠٠٠ مجند يحتلون البلاد كلها . وهـذا الامر يتكرر بعينه فـي الفيتنام .

سؤال : هذه الامكانية التي ستتاح لكم ، اثناء المحاكمة باظهـار قوانين قضائية يمكن تطبيقها على سياسة كل حكومة ، هل يمكن ان تؤدي الى عمل اوسع ضد السياسة الاميركية في الفيتنام ؟

سارتر ـ حتماً ولكن ذلك لا يمكن الا ان يأتي فيما بعد . فانطلاقا من نتائج التحقيق ـ ان ادت الى ادانة ـ نستطيع ان تنظم مظاهرات وتعقد اجتماعات ، ومسيرات وحملة تواقيـع . ان عملنا الاول سيكون التوجيه والاعلام وجلساتنا ستكون حتما علنية .

لقد عابوا علينا تقيدنا بتشريع البورجوازية الصغيرة . هذا صحيح وانا اقبل هذا الاعتراض . ولكن من نريد ان نقنع ؟ هل نريد ان نقنـع الطبقات التي تحارب الرأسمالية والتي هي مقتنعة اكانت جرائم ام لا ، بضرورة الصراع حتى النهاية ضد الاستعمار ، أم هذا القسم الواسع مـن الطبقة الوسطى التي ما تزال مترددة ؟ انها جماهير البورجوازيين الصغار الذين ينبغي اليوم ان نوقظهم ونهزهم ، لان تحالفهم ـ حتى على الصعيد الداخلي ـ مع الطبقة العاملة هو أمر مرغوب فيه . وبالتشريع القضائي نستطيع ان نفتح عيونهم كمـا انه ليس من الضـار أن نذكر الطبقات العاملة ، التي كثيراً ما دفعت الى أخذ الفعالية وحدها بعيـن الاعتبار ، بان هناك بنية اخلاقية قانونية لكل عمل تاريخي . وانه لمن المهم جدا ، في فترة ما بعد الستالينية التي نعيش فيها ، أن نحاول اظهار هذه البنية .

سؤال : كيف تفسر ان تكون المظاهرات ضـد حرب الفيتنام قـد كانت اكثر واعنف في المانيا الغربية وانكلترا وايطاليا وبلجيكا منها فـي فرنسا ؟

سارتر ـ يوجد بالفعل فـي فرنسا نوع مـن « عدم النفاذ » وعدم التأثر في وعي الطبقة البورجوازية الصغيرة وحتى احيانا فـي الوعي العمالي . وهذا ناتج ، كما اعتقد ، عن اننا لم نكن نخرج من فترة طويلة من الحروب الاستعمارية . لقد كنا لفترة طويلة مجمدين علـى جميع المشاكل ذات الاهمية العالمية ـ وخاصة مشاكل العالم الثالث ـ لاننا كنا نحن الذين كنا نحارب في الهند الصينية ثم في الجزائر . تلك فتـرة كان العالم كله فيها قلقا من تقدم الاسلحة الذرية . ولكن الفرنسيين ، لم يهتموا لذلك قط . انهم لم يفهموا يوما ان بلادهم ، التي تقيم قواعـد اميركية على حدودها ، سوى تفنى كما تفني غيرها من البلدان في حال نشوب حرب ذرية . انهم لم يفهموا ذلك ، لان اهتمامهم كان دائما مجمدا حول مشاكلنا الاستعمارية .

هناك سبب اخر للتراخي الفرنسي . وهو هذا الالتباس الـذي نجح ديغول في خلقه عندما صور للناس أن التركيز على التحرر الشكلي اللفظي ، هو السياسة الحقيقية المعادية للاستعمار . وخطابـه فـي « فنوم بنه » هو مجرد مجموعة من الكلمات ، لان ديغـول ، فـي نفس الوقت الذي يهاجم فيه السياسة الاميركية ، لا يؤمن لنفسه على الصعيد الداخلي ، الوسائل الاقتصادية التي تخلصه من الوصاية الاميركية .

ولكن ان يكون ديغول هو الرئيس الوحيد لدولة استعمارية يديـن سياسة الولايات المتحدة ، فان ذلك يريح الفرنسيين ، فهـذا المواطـن نفسه ، الذي كان معاديا لاستقلال الجزائر ، وكان سعيدا اكثر مما ينبغي عندما رأى قائدا مبجلا يضع حدا لحرب مستحيلة الربح ، هـو اليوم سعيد جدا ان تكون الكلمات النهائية للرجل الكبير تعطي تبريرا لخموله : « فما دام ديغول يظهر صلبا الى هذا الحد في الفيتنام ، فلا فائدة مـن ان ازايد عليه » .

فلو كانت الاحزاب اليسارية موحدة ، لكان عليها ان تعطي الدليل على ان الطموح الديغولي في ان يجعل فرنسا خصما جديدا للاستعمـار الاميركي لا معنى له ، ما دام هذا الطموح لا يستند على سياسة داخلية جديرة بان تحررنا حقا من السيطرة الاميركية .

ان فرنسا اليوم ، ليست سوى عبدة متمردة تظل خاضعة للسيطرة الاميركية . صحيح أن اركان الحلف الاطلسي سيرحلون ليقيموا فـي مكان اخر ، ولكن الاميركيين يستطيعون أن ينشروا البطالة فـي صفوف العمال الفرنسيين اين ومتى شاؤوا ، باستطاعتهم أن يشلوا اقتصادنـا لمجرد سحب آلاتهم الحاسبة ، ويمكنهم أن يمارسوا ضغوطا ضخمة نحـن ازاءها بلا دفاع .

ان أول نقطة في برنامج يساري يجب أن تكـون النضال لاتبـاع سياسة توظيف رؤوس اموال عامة وشعبية ضد سيطرة رؤوس الاموال الاميركية . سيكون ذلك صعبا جدا ، انا أعلم ذلك ، وفرنسا لا تستطيع أن تفعل ذلك وحدها . فيجب أن تستعين بالسوق الأوروبية المشتركـة وان تتمكن من جر شركائها لاتباع السياسة نفسها . هم ايضاً في الوقت الحاضر ، محكومون بالسيطرة الاقتصادية الاميركية ولكن يمكن أن نتصور ان بعض البلدان ، كايطاليا مثلا ، يمكن أن تنقاد الـى اعادة النظـر بموقفها ان مارست فرنسا سياسة استقلال اقتصادية حقيقية .

والان ، نحن بانتظار ان يتوحـد اليسار ـ ولست ارى أن تطمر الحفرة التي تفصل بين انصار الحلف الاطلسي واعدائه . ان القضيـة مقتنعة جزئيا لان الشيوعيين قد قاموا ببعض التنازلات من اجل الانتخابات ولكنهم يظلون جامدين ويستمرون في شل اليسار . ولقد كان لدينـا دليل كامل عندما اراد غي موليه ، في الربيع السابق ، أن يضع مذكـرة رقابة ضد سياسة الحكومة الخارجية . لقد كان الشيوعيون متضايقين لان بعض مظاهر هذه السياسة كانت تتجه باتجاههم وقالوا : « يجب ان ندين بالاحرى السياسة الحكومية بمجملها ، بان تدل علـى أنها ليست وطنية في الداخل اكثر منها في الخارج .

ورأيي انه يجب أن تكون محاربة الحلف الاطلسي المقياس الرئيسي لسياسة اليسار . بل انني اقول أن القاسم المشترك بيـن وضع ديغول المجرد وبين ما يجب أن يكون عليه موقف اليسار ، هو المطالبة بالسيادة الوطنية ، سيادة يجب استردادها ، لا لنحميها بغيرة ـ فبالامكان ان

نتحالف مع بلاد مستقلة هي الاخرى ، ونشكل هيئات دولية نتخلى لها عن بعض السلطات ـ بل لكي نواجه بها الامبريالية الاميركية التي تحطم، في كل مكان ، البنى الوطنية .

سؤال : لنفرض ان اليسار يتوحد ، فأي عمل فعال يستطيع ان يقدمه في قضية الفيتنام ؟

سارتر ـ يستطيع اولا ان يحرك الرأي العام وهذا ليس سهلا . ولكن هناك بلدانا استطاعت ان تفعل ذلك . اما في فرنسا فان أي اضراب شامل واسع يحصل بنتيجة المطاليب الاقتصادية ، ويكون محركه الرئيسي معارضة السياسة الاميركية في الفيتنام هو امر لا يعقل . ففي اليابان ، ـ وقد وصلت منها مؤخرا ـ جرى في الحادي والعشرين من اكتوبر ، اضراب عام ضد « الاستعمار الاميركي » . وانا لا اقول انه كان نجاحا كاملا ، ولكنني اقول ، انه قد جرى . والفرنسيون هم ايضا ، بالتأكيد، « ضد » حرب الفيتنام ، ولكنهم لا يشعرون انها تعنيهم . انهم لا يعلمون انهم معرضون الى ان يجروا الى خوض نزاع عالمي بانتشار حرب لا تهم سوى الاميركيين أن ديغول يعلم ذلك . ولقد تأثرت كثيرا بردة فعل اليابانيين ، بخطاب « فنوم ـ بنه » . قالوا : « لقد خاف ديغول » كانوا يقصدون أن ديغول كان يقيس فجأة مدى الخطورة في أن يرى بلاده تتهدم من اجل شيء لا يعنيه .. كان بالفعل خطاب خوف ، وهو من هذه الوجهة خطاب جيد . ولكن صرخة خطر بسيطة لا تفيد كثيرا .

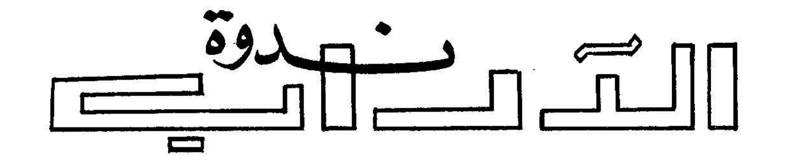
يجب ان نقدر صراعنا ، اليوم ، على ضوء سيطرة إميركية دائمة . والعالم لا تحكمه قوتان كبيرتان ، ولكن قوة واحدة تحكمه والتعايش السلمي ، بالرغم من مظاهره الكثيرة الايجابية ، يخدم الولايات المتحدة، وبفضل التعايش السلمي والنزاع الصيني ـ السوفياتي ـ يستطيع الاميركيون أن يقصفوا الفيتنام براحة تامة . ثمة تراجع بالنسبة للمعسكر الإشتراكي ، وهذا امر لا جدال فيه ، ناتج عن النزاعات التي تمزقه وعلى السياسة التي بدأها خروتشوف ، وكان من نتيجة ذلك ان اميركا تحس نفسها اليوم طليقة اليدين ، الى حد أن الرئيس جونسون صرح في خطاب حديث انه لا يسمح ابدا للصينيين ان يطوروا سلاحهم الذري لابعد من نقطة معينة ، هذا التهديد المخيف والوقح ما كان ليطلق لو كان جونسون متأكدا من ان روسيا ، ستهب لنجدة الصين .

على ان سيطرة الولايات المتحدة الحالية لا تمنع وجود بعض الضعف فاذا انعدمت المجابهة المباشرة مع المعسكر الاشتراكي ـ المنقسم انقساما خطيرا ـ فان الحل يمكن ان يأتي عن طريق انهاك الجماهير الاميركية . وعن قلق مسؤولي واشنطن أمام ادانة العالم كله المتزايدة وخاصة من جميع حلفائهم .

سؤال : هل تعتقدون ان تصرفات كتصرفات دافيد ميتشال ، هذا الاميركي الشاب الذي رفض الخدمة العسكرية في فيتنام مستنجدا بقوانين نورمبرغ يمكن ان يسهم في يقظة ضمير الاميركيين ؟

سارتر ـ من موقف دافيد ميتشال بالذات ومواقف آخرين غيره ولدت فكرة « محكمتنا » ان التحقيق الذي تقوم به ، اذا انتهى بادانة الولايات المتحدة ، يجب ان يسمح لجميع الاميركيين الشباب الذين يحاربون سياسة جونسون ان يستنجدوا ليس فقط بقوانين نورمبرغ ولكن ايضا باحكام عدد من الناس الاحرار الذين لا يمثلون اية سلطة ، او اي حزب . ومن الافضل ان لا نمثل شيئا ـ ان الذي يعدم اهمية قوانين نورمبرغ في نظر النازيين الجدد ، هو ان هذه الاحكام صدرت من منتصرين كان الحق لديهم يستند على القوة .. اما نحن ، فعلى العكس من ذلك ، لسنا ممثلين لاية سلطة ولا يستطيع احد ان يقول اننا نفرض قانوننا على اشخاص نبقيهم تحت احذيتنا . اننا مستقلون لاننا ضعفاء . وموقفنا قوي لاننا لا ننوي ارسال اشخاص الى السجن ولكن لنولد من جديد عند الرأي العام ، في حقبة مشؤومة من تاريخنا ، الفكرة القائلة بانه من الممكن أن تكون هناك سياسات مجرمة من الوجهة الموضوعية والقانونية .

ترجمة ع . م . أ .



قيمة الشعر العربي الحديث على الصعيد العالمي

المشاركون في الندوه : نزار قباني ، أنطون كرم ، ادونيس ، بلند الحيدري

نزار قباني : أنا اعترض اولا على كلمة « عالمي » ، فهي كلمة غامضة ، واعتقد ان هناك شعرا « محليا » ، جيدا او رديئا . أن شكسبير مثلا شاعر انكليزي ، وليس بالشاعر العالمي .

ادونيس : الاصح أن ننطلق من تحديد لكلمة الحديث . وانا احب ان اميز بين الحديث والجديد . فكلمة حديث تحمل في تحديدها معنى زمنيا . اما كلمة جديد فتحمل معنى تقييميا . فالشعر الجديد هو الشعر الذي يتجاوز العادي والمألوف والقديم كذلك من حيث التعبير ومن حيث الرؤية والحساسية .

بلند الحيدري : الاصح ان نميز بين كلمة الحديث والمعاصر . ان الشعر الحديث يشمل ايضا الشعراء الكلاسيكيين ، امـا كلمة معاصر ، فهي تشمل فقط الشعراء الذين يعيشون في هذا العصر وينتجون .

قباني : ان جميع تلك المفاهيم تختلط في ذهن القراء . هل تريدون ان نحدد الفترة الزمنية للشعر الذي سنتدارسه ؟ ان الصورة ستكـون بلا شك اوضح وادق .

انطوان كرم : هل المراد بماهية الجديد الانفصال عن القديم من حيث هو مناخ ؟ هل تعني كلمة « الجديد » التحول عن الانماط المتوارثة في ادبنا القديم ؟ اذا كان هذا هو المراد ، فاننا سنقف عند الكلمة التي اشار الها نزار قباني حين قال : اننا ننظر الـى قيمة الشعر بالنسبـة الى اطاره الاصلي .

قباني : الواقع على الاصح .

كرم : او انتماء هذا الادب الى محليته . ولكنني ما برحت أؤمـن بوجود العالمية على مقدار ما يخزنه ادب ما من قيم انسانية مرافقة لماهية الوجود وللمواقف الدائمة . والادب القومي ، اذا بلغ كماله تخطى حدوده القومية والمحلية واطل على الشرفات العالمية .

قباني : هل تقصد عالمية الفكرة ؟ ان المضمون يمكن ترجمته الـى لغة اخرى . واني أتساءل كيف يمكن ان يصنف ابو العلاء عالميا ؟ هل عرف عالميا الا من خلال افكاره ؟

كرم : العالمية لا تقترن حكما بنقل الادب القومي المحلي الى لغات العالم . ولكن المراد هو ان الوزن التقييمي الذي تشتمل عليه ماهيةهذا الادب هو الذي يجعله عالميا او غير عالمي .

قباني : هل هناك من وسيلة الى نقل الشعر ؟ انا واقعي ، أؤمن بالوسيلة ..

كرم : هو عالمي لا من حيث نقله ولكن من حيث هو قيمة بحد ذاته.

الحيدري : اعتقد ان الادب الذي يستطيع أن يحمل انعكاسات النفس الانسانية ويستطيع أن يهز الانسان ، في أي عصر او بيئة ، هو ادب عالمي . وعندما تنقل الافكار ، وتظل لديها قابلية التفاعل والحياة بدون شكلها الاصلي ، فمعنى ذلك ان هذا الادب عالمي . وابو العلاء ، الذي استطاع ان يترجم وان يعيش في العالم الجديد وان يؤثر فيه ، بدون شكله الاصلي ، هو عالمي .

كرم : كان مقصدي ان الادب الذي يستحق صفة العالمية هو بذاته ابدي التجدد ، تتعاقب عليه نظرات الاجيال وتظل قيمه ، على الرغم من تحول الحياة ، نامية . وها هنا كمال المشاركة التي اراد ان يشير اليهـا بلند . غير انني أعتبر ان لا سبيل الى فصل الشكل عـن المحتوى ، لذلك يصعب ان ينقل بالكلية من ادب قومي الى ادب اخر .

الحيدري : بهذا المعنى يصبح اذاً شكسبير عالميا بالنسبة للعربي الذي يجيد الانكليزية ؟ انا أعتقد ، انه لكي يكون عالميا فيجب ان يكـون بكليته ، وذلك اذا قورن بلغته وتنقل اجزاء عالمية منـه حين يترجم . ولكننا قد نقع من صفوة بعض هذه القيم على معنى انساني عالمي .

قباني : لا ازال اعتقد انكم مثاليون فـي معالجتكم . اما انـا ، فواقعي . اذا لم يترجم الادب ، ولم يمنـح وسيلة النقل الى لغـات اخرى ، فانه يبقى ادبا محليا قوميا . ودليلي على ذلك أن الادب العربي، بالرغم من قيمه الانسانية العالية ، وبالرغم من غنى مضمونه ، ظل محليا.

كرم : ما رأيك في ترجمة كتابين : كتاب الحريري المقامات وكتاب ألف ليلة وليلة ؟ المقامات حصرت بالمستعربين ، بينما صادفت الف ليلة وليلة رواجا عالميا ، لما تزخر به من قيم انسانية .

ادونيس : انا كذلك لا اجد ما يسوغ استخدام كلمة عالمية فـي تقييم شعرنا . ان كنا نقصد بالعالمية القيم الداخلية في الشعر فهـذا يؤيد وجهة نظر الدكتور كرم من ان عالمية شعرنا لا تقتضي حكما ترجمته في لغات العالم ، اما اذا كان المقصود الانتشار فـان الانتشار لا يعني حكما الجودة لذلك افضل استبدال كلمة عالمية بكلمة انسانية . واقصد بها الفرادة الشخصية الاصيلة التي ترتفع بالشعر الى مستوى رفيـع جديد من حيث التعبير ومن حيث الرؤيا . ومن هذه الزاوية كل شعر حقيقي هو شعر شخصي . واذا كان هناك مجال للحديث عـن عالميـة الشعر ، فهو لا يستطيع ان يكون عالميا الا انطلاقا من هذه الخصوصية . ومن هنا افضل استخدام الانسانية بدل العالمية لان هـذه الخصوصية لا تتنافى مع العالمية .

الحيدري : ما يزال الوضوع المطروح هـو مشكلة العمل الفنـي واثرها في تقييم هذا العمل عالميـا . فنحن نحدد العمل الادبي بالفكرة التي تنقل السمات الخاصة والتي سماها الدكتور انطوان محلية قابلـة للمشاركة مع سائر الناس . ولكنني اتساءل : اليس للشكل قيمة فـي هذا المجال ؟ هل فولكنر هو عالميا من حيث الفكرة ام من حيث الشكل ؟ الشعر العربي المعاصر في دوره الانتقالي هل هو جديد من حيث افكاره ام من حيث شكله ؟

قباني : ان مشكلتنا هي في شعرنا القديم : فقـد منح الشكـل الاهمية الكبرى والتركيز على الغلاف الخارجي للفظه ، بحيث فقدنا كـل قيمنا الابداعية في الزخرفة . والشعر الجديد او المعاصر (كما يريـد بلند) كان من اعظم فضائله انه خفف ديكتاتورية الحرف واللفظة ، انـه كسر القالب الجبسي الذي فرض علينا اجيالا واجيالا وأقام تعادلا بيـن المضمون والغلاف الخارجي . فظن الشاعر المعاصر انـه كسر القالب الصيني الذي كان يعيقه عن الحركة ولم تعد اللفظة لديه الهـا يعبد . وقد تخلى ايضا عن الازدواجية في حياته الداخلية ومن النفاق الاجتماعي، واصبح اكثر ارتباطا بجوهر الحياة وبالقضايا التي تحيط بـه محليـا وعالميا .

حيدري : هذه آراء خطيرة ! ...

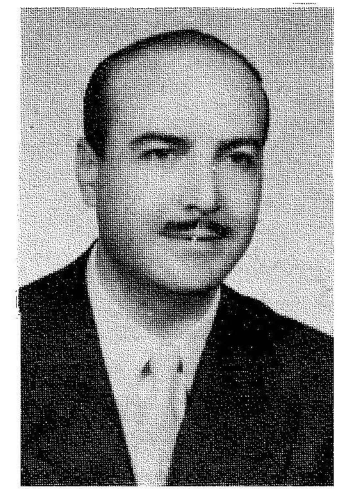
ادونيس : انا اخالف نزار في اعطائه الاهمية الاولى فـي الشعر العربي الجديد للخروج عن الشكل القديم .

قباني : أنا لم اقل الخروج ، وانما تحدثت عن اللفظة وعن اللغة ، عن الغلاف الخارجي للفظة .



نزار قباني

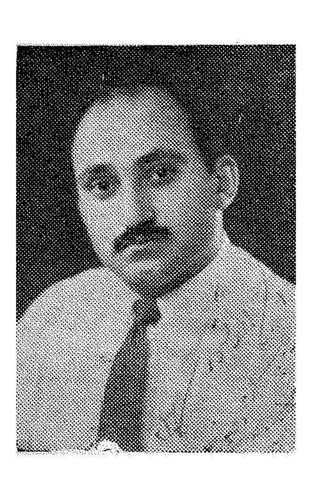




انطوان كرم



ادونيس



بلند الحيدري

ادونيس : اهمية الشعر الجديد في المقام الاول ، انما هي في رؤياه الجديدة ، في العالم الجديد الذي يضيئه ، في معنى الشعر ذاته ، بالقياس الى معناه السلفي ...

بلند : وهذه آراء اخطر !...

ادونيس : نحن الان نقرأ هوميروس ونعجب به كثيرا ..

قباني : انت الذي تقرأ !..

ادونيس : ونقرأ في الوقت نفسه رامبو وأعجب به، كذلك بالرغم من انه لا يوجد اي شاعر معاصر يكتب كما كان يكتب هوميروس . كذلك لا نتقيد بالشكل عند رامبو ، فانا اعتقد ان الشكل على الرغم من اهميته القصوى ، وعلى الرغم من استحالة الفصل بينه وبين المحتوى ، لا اهمية له بالمعنى الحاسم الذي اعطاه اياه نزار قباني .

قباني : انا اخالف الاخ ادونيس فيما يتعلق برفضه المطلق لاهمية الشكل الجديد ..

الحيدري : ادونيس لم يرفض .

ادونيس : قلت على الرغم من اهمية الشكل القصوى انا قلت ذلك لانفي ان يكون الشكل الذي نكتب به اليوم هو بالضرورة على قيمة واجمل من الشكل الذي كتب به الشعراء الاقدمون .

قباني : لم يقل احد منا هذا .

الحيدري : أحس كاننا قد وقعنا في تعميمات كثيرة رغم ان الدكتور اجاب على اكثر الجوانب التي اردت ان اخوضها . ان الشكل العربي : كان وليد البيئة العربية التي لازمها الشاعر القديم من هنا اقتصر على اعطاء المادة جاهزة تامة الى المستمع وبسرعة . انتقال الشاعر العربي الحديث من السمع الى العين ادى الى تحولات كبيرة وربما سيؤدي الى تحولات خطيرة . الى القصيدة النثرية مثلا . هذه التحولات عكست تطورا كبيرا في الشكل . فكان في البدء عدم الالتزام بالتناسق التفصيلي الفراهيدي . ولو لم يتقيد الاقدمون بها لخسرنا خسارة كبيرة في اعطاء القصيدة القديمة موسيقاها الخاصة . وباستطاعتنا اليوم ان نجمع قصائد معارضة ونربطها واحدة باخرى ومع ذلك فلن يكون لها مميزات موسيقية خاصة اما الشاعر الحديث فان الموسيقى عنده ترتفع مع النفس . وهذا جانب مهم . اما الجانب الثاني فهو ان الشاعر الحديث انقذنا بعدم التزامه بالحشو الذي تفرضه القافية والتفعيلة . المفردة عند الشاعر الحديث تحمل ايحاء الى القاريء بينما كانت المفردة عند الشاعر القديم تقول تقريرا . والشيء الاهم جدا : هو الوحدة الموضوعية للقصيدة . انها تنمو نموا عضويا ولا تنمو نموا طبقيا اي انها تمتد من كل جوانبها . ثم ان انتقالنا الى القراءة مكن الشعراء من ان يتفرغوا اكثر لشاكلهم الذهنية فلم تعد الشكلة المسطحة كافية لارضاء القاريء .

فاذا اخذنا حصيلة الشعر التي تجمعت لدينا خلال العشر سنوات الاخيرة نرى ان اول ما يصدمنا عن القصيدة المعاصرة هو شكلها الخارجي واكاد اقول ان الشكل القديم قد توارى او كاد تماما فيما نقرأ عن شعر اليوم .

كرم : استميحكم عذرا وارد . اعتبر شخصيا ، ان موسيقى الشعر العربي القديم ، هي تعبير ملازم لطبيعة العبقرية العربية . واضيف : ان هذه الاوزان لم تكن عائقا كما ذكر الا حينما ضعف سلطان الشاعر عليها فافقدها دلالتها .

ثانيا : اعتبر ان طبقة العواطف المعاصرة، ونوع التصور الكاشف الرائي والالتفات الفكري لقضايا الانسان الحديث ، قد بدل - موسيقى النفس الحديثة - . وهذا هو السبب في خروج الشعراء المحدثين على الموسيقى القديمة التي لم تعد كافية لحمل مخزونها الجديد .

واضيف : انني اقع عند بدر شاكر السياب مثلا في القصيدة الواحدة احيانا على اكثر من وزن واحد اذ يلتزم في مقطع عروض الخليل ثم تتلجلج النفس تريد مخرجا فتعتصم بوجه اخر من التفاعيل . وعلى ادونيس ارد : يعتبر ادونيس ان لا اهمية للشكل ولكنه ما اراده هو ان لا يحله في المقام الاول وهو قد رمى في ذلك ان التحول الابرز الذي تحوله الشعر الحديث انما يرد الى نوع الصور المعقدة المخالفة للصورة البسيطة الافقية التي عرفناها في الشعر القديم . ومن هنا قوله : ان الشعر الجديد كشف جديد ورؤيا . غير انني اخالفه بالقطع فيما ذهب اليه من اننا نتمتع بشعر رامبو ونتمتع بهوميروس وان تمتعنا بادبيهما دليل على ان الفرح الفني ليس وليد الشكل بالضرورة . فاقول لا . ان اسمى الكشوف الانسانية لا تحدث الطرب في النفس ما لم تسبك على موسيقى كلامية تعادلها .

قباني : اريد ان اعود الى ما قاله الدكتور انطوان حول موسيقى الشعر ، فانا في الواقع لم اتطرق الى هذه الناحية وانما تعرضت الى القضية اللغوية والاهمية التي كانت تلعبها في أدبنا القديم او في اكثره .

الحيدري : ليس في كل ادبنا القديم . فالشعر الجاهلي كان فيه كثير من التجاوزات والتقهقر اللغوي لم يتم الا في طترات وجيزة كان اللغوي فيها يتغلب على الشاعر .

قباني : وبقينا حتى القرن التاسع عشر : شعر للمناسبات . والشعر التعليمي هي (نستثني شوقي) .

الحيدري : الكلمة هي كل شيء ، هي العالم .

قباني : الكلمة ليست هي الهدف .

ادونيس : لم تكن هناك لفظية اطلاقا . لا في الشعر الجاهلي ولا الاموي ولا العباسي الاول كصنعة ، ظهرت بعد العصر العباسي الاول ، حيث بدأ الشعر نفسه ، كابداع ، يضعف ويتلاشى ...

الحيدري : تعليقا على ادونيس : ان وحدة القافية فرضت كلمات فنية .

قباني : ماذا تسمي تحميل اللفظة اكثر مما تحتمل ؟. كأن يبحث عن اللفظة كهدف نهائي .

ادونيس : هذه استثناءات .

قباني : هل يرى الدكتور انطوان آن الموسيقى في الشعر العربي ارث ابدي لا يمكن تجاوزه ؟ وهل يعتقد انها قادرة على أن تحتوي وتضم جميع همومنا الان ؟ انا ارى ان الانسان هو الذي يخلق موسيقاه والذي سمح للشاعر العربي القديم ، وهو في ظروفه البدائية التي نعلمها ، ان يخلق موسيقاه ، يسمح للشاعر العربي المعاصر ، المحاط باطاره الحضاري الجديد ، ان يصنع هو الاخر موسيقاه . ولا اعني بصنع موسيقى الشعر خلق اشياء من العدم ، وانما اؤمن انه بالامكان استعمال بحور الشعر العربي وتفعيلاته مفاتيح صوتية يمكن ان تركب منها معادلات موسيقية لا حصر لها .

حيدري : انا اؤيد الاستاذ نزار .

كرم : اخشى أن يكون الاستاذ نزار قد حملني من القول عكس ما قلته ، وخلاصة ما وددت ان اقول هو ان موسيقى الشعر العربي القديم جاءت على مستوى الطبقة الشعورية ونوع التصور العربي ثم رحت اظهر ان هذه الطبقات الشعورية وما واكبها من رؤى الصور وقضايا الانسان في العصر الحديث هي التي حملت الشعراء المعاصرين على استنباط سلالم موسيقية مفارقة للسلالم القديمة . وكان ذلك ردا مني على الشاعر ادونيس عندما اراد ان يجعل الشكل الشعري في مرتبة ثانية . وليسمح لي أن استمد من شعر ادونيس بالذات شاهدا عليه . ففي رائعته الاخيرة ((كتاب التحولات)) عمد الى ضرب من الشعر مفارق بموسيقاه لما سبق ومن هنا تعليلي لما ذكر عن خصوصية الادب وفرديته اما ما اراده بلند من كلام على المعارضات الشعرية فسبب التخلف فيه هو ان هؤلاء المعارضين اعياهم ان يستنبطوا لانفسهم موسيقى تنبجس من الذات ومن التجربة الفردية فاستعاروا موسيقى القدامى وقصروا عنهم في الاحوال جميعا قصور المقلد .

قباني : اريد ان اسجل انكم اخذتم على انني عممت رأيي في الشعر على الشعر العربي كله في جيده ورديئه في حين أن انطوان وبلند اتخذا مثالا لهما للتدليل على افكارهما من هذه القصور نفسها بما حملته لنا من تشطير ومعارضات الى آخر هذه البهلوانيات التي ادمت وجه شعرنا العربي .

الحيدري : هناك نقطة اريد ان اضيفها : شكل القصيدة القديم التزام قافية واحدة اعطتنا موسيقة ثابتة رتيبة بينما استعمال الشاعر الحديث لبحور الشعر وتفاعيله بشكل مختلف طور هذه الموسيقى . فانا انقل النغم عندما اكرر اربعة مفاعيل وربما انتقل الى بحر قريب منه كالرجز وهذا التداخل اعطى موسيقى جديدة للقصيدة الجديدة ولا ادري لماذا ان بدر السياب كان احيانا يخرج من البحر الشعري الى آخر تطويرا لموسيقاه الشعرية .

كرم : قصدت اننا نقع في بعض قصائد السياب على مقاطع التزم فيها الوزن الخليلي حتى اذا شعر بتحول داخلي الى حالة جديدة فارق الوزن جملة وراح يبحث عن نظم اخر وتفاعيل اوفى باداء مقصده .

ادونيس : ما دمنا في قضية الشكل احب ان اوضح ما اشار اليه الدكتور كرم في محاولتي الاخيرة مؤكدا انني لا اتقي اهمية الشكل . وان كل تجربة جديدة هي بالضرورة شكل جديد بل بمعنى اخر ليس هناك شعر جديد ما لم يكن شكله جديدا . الا اننا لو سالنا الان وهو سؤال ينقلنا الى الشطر الاخر من موضوعنا : ما هي قيمة الشعر العربي الجديد ؟ من جهتي اجيب بان هذه القيم لا تكمن في شكله بقدر ما تكمن في مضمونه :

قباني : اريد ان اسجل نقطة اخرى من ميزات القصيدة المعاصرة : انها استطاعت ان تزيل الازدواجية بين اللغة المحكية واللغة القاموسية . وهذا ربما كان من اعظم الاعمال التي حققتها القصيدة المعاصرة . فهي باعتمادها لغة الحوار العامي ، انهت حالة الانفصام في داخلنا . وهكذا تلوح هذه القصيدة اليوم وكأنها بعض وجودنا .

كرم : اعتبر ان منجزات هذا الشعر تختصر فيما يلي : اولا استرجاع هوية الشاعر بعد أن ازدوجت شخصيته قرونا طوالا .

ثانيا : تعميق القضية المتعلقة بالفرد والقومية والانسان

ثالثا : اطلال الشاعر الحديث ثقافيا على مرام انسانية ثبت بها اصالته وتجربته .

رابعا : استنباط الشكل الشعري الملائم لتجربته والمنبثقة عنها .

خامسا : اعتباره انه ملتزم في عصر حامل الرسالة .

سادسا : تبدل الابعاد التخيلية وتوسيعها وتصيد الظلال من المعاني والتدرج في المفهوم الغيبي واعتقد اخيرا انه كلما استعمق فلسفيا تحرر واسترجع ماهيته بشكل اعمق وخلق تقليده واتخذ كيانه المستقل . واعتقد انه اكبر تحول حصل في الشعر العربي . وانا عميق الايمان بهذا الشعر .

نزار وبلند : نؤيد .

ادونيس : هذا يدعونا الى التساؤل الذي يطرحه قراء كثيرون : ما هي اهمية هذا الشعر الذي حقق هذه الاضافة الكبيرة الى تراثنا بالنسبة الى قارىء اجنبي ؟. وهذا التساؤل يطرحه القارىء الاجنبي نفسه : فكيف نجيب عنه . هل نبحث عن الجواب في كون هذا الشعر يترجم او لا يترجم ، ينشر في لغات العالم او لا ينشر ، ام نبحث عنه في هذه السعادة الشخصية ، او هذه الخصوصية التي اشرت اليها : خصوصية رؤياه الملتصقة جوهريا بخصوصية تغييره . انا اطرح بدوري هذا التساؤل .

قباني : جميع الاسئلة هي الجواب .

ادونيس : فيما يتعلق بنقل الشعر اقول بقناعة : ان الشعر لا يترجم وبقدر ما يكون الشعر عميق التجربة عالي التعبير تزداد ترجمته صعوبة وحين نترجم بعض القصائد لا نترجم في الواقع الا هيكلا وما قد يرشح من هذا الهيكل من الصور والمشاعر والاخيلة فكل ترجمة هنا خيانة كما يقول المثل اللاتيني القديم لان التجربة تدل على أن بعض القصائد التي قد تترجم او تصلح للترجمة لا تكون اجمل القصائد بل ان اعمق القصائد هي التي لا تترجم ولذلك فلا تستطيع ان تبحثما اصطلحنا على تسميته بعالمية الشعر العربي الجديد اعتمادا على النشر والترجمة. من هنا يجب ان نؤكد على الخصوصية في هذا الشعر وادراك (عالمية) المصطلح قائم على فهم هذه الخصوصية .

كرم : ان ترجمة الشعر هي اختراع جديد لهذا الشعر ويشترط فيها ، ما دامت المطابقة الكلية بين المترجم والشاعر مبعدة ، ان يستنبط من النغم ما هو مماثل لنغم الشعر المنقول .

ادونيس : هذا اذا اجزنا الترجمة :

كرم : ولا أحسب ان عمق التجربة سبب من اسباب استحالة الترجمة وانما تزول هذه القضية كلما اقترب المترجم من حقيقة التجربة الاولى التي عاشها صاحب الترجمة الاولى .

ادونيس : يعني ان الشاعر الكبير هو وحده الذي يترجم شاعرا كبيرا وهو يتركه باعادة خلقه من جديد . اي انه يعتبر اخر من يكتب قصائد جديدة يستلهمها من الشاعر الذي يترجمه . والنتيجة ان الترجمة الشعرية لا معنى لها على الصعيد الشعري الخاص .

قباني : لا الشاعر الكبير يستطيع ان ينقل الشاعر الكبير ولا الصغير ان ينقل الصغير فالقصيدة المترجمة تنتقل الى اللغة الاخرى منه. ومثال ذلك رباعيات الخيام التي ترجمها فيتزجرالد فعدت ارقى ترجمة شعرية في العالم والواقع انه لم تكن سوى نقل الخيام الفيلسوف

وليس الخيام الشاعر ، أي مجرد عملية نقل الافكار .

كرم : اعتقد ان الشاعر الواحد لا يستطيع ان ينظم القصيدة الواحدة على مستوى واحد في لغتين .

حيدري : اعتقد ان ايا منا لم يقل بان الترجمة مقياس لعالمية الشعر . انما المقياس هو المقارنة بالشعر العالمي ، عندما نريد ان نعرف اين وصل شعرنا اليوم لا بد من أن نقع في حمى النقد المقارن مع الادب العالمي . فكل قصيدة تترجم هي قصيدة رديئة . ومع ذلك نستطيع ان نقارن شعرنا بالشعر الاجنبي .

قباني : انا اقيس شعرنا الحديث بالنسبة للشعر القديم لا بالشعر الاجنبي .

ادونيس : هذا التحول بالذات هو عالمية الشعر العالمي .

حيدري : أؤيد جانبا من كلام نزار ، ولكن المقاييس النقدية تمر بسرعة . فنحن لا نستطيع أن نتجرد من المقياس الاوروبي في معرفة رداءة القصيدة او علو مستواها . هذه الادوات النقدية هي التقاؤنا بالشعر خارج بلدانا . وهذا ما فعله الدكتور كرم في كتابه عن الرمزية. وهذا ما يمكننا من معرفة قدرنا .

ادونيس : اي اننا لا نستطيع ان ناخذ تجربة شاعر اوروبي مقياسا نقيس به شعرنا . ويمكن ان نضيف هذا التساؤل : ما هي الاضافات الجديدة في هذا الشعر بالنسبة الى ما لا يزال مجهولا في ابعاد النفس الانسانية . فقيمة شعرنا الجديد تقاس بالنسبة الى ذاته وبالنسبة الى ما حققه من كشوف انسانية جديدة .

كرم : تثار الان هنا قضية اخرى وهي ان هذا الشعر العربي الحديث قد استمد غذاءاته من الاداب العالمية الفنية وانه عاد الى عدسته المحلية وقد انصبت في تلك العدسة اشعة ايديولوجية ونقدية وفنية خالصة على مختلف انواع الفنون الجميلة ، وكان من شان ذلك انه لم يعد سبيل في هذا العصر الى فصل ادب عن ادب ، وانما الذي ينبغي ان يستوقف الباحث هي تلك الاصالة المركوزة في الشاعر العربي آن حول المقتبس الى عطاء ذاتي ونظر الى وجوده نظرة جديدة من خلال المفاهيم الانسانية المعاصرة .

ادونيس : هذا صحيح من حيث ان الحضارة الانسانية واحدة ، ومن حيث ان الاداب تتفاعل بالضرورة . وكما اخذنا بعض غذائنا من الاداب الاوروبية ، فان الاداب الاوروبية اخذت كثيرا من غذائها منا ، بل ان بين اعمق النواحي في الحركات الشعرية الاوروبية الحديثة بدءا من الرومانتيكية هذه المحاولة الدائبة لاستشفاف المجهول هو خصيصة من الصق الخصائص بالروح العربية . ومن ابرز عناصر هذه الحقيقة النواحي الصوفية والسحرية والغيبية .

كرم : ما دام في اعتراف ادونيس ان الوصال بين الاداب العالمية امر قائم ، وما دم يعترف بمبدأ المشاركة الحضارية ، فهل من سبيل اذن الى قياس الشاعر العربي الحديث بقياس محلي ؟

قباني : نعم .

كرم : اما يقاس مستواه بالنسبة الى الرواسي الشعرية في العالم؟

قباني : اعترض اولا على تسمية رواسي . ان كل شاعر يخلق رواسيه .

كرم : اطرح السؤال على نزار : الا يؤمن اذن بوجود طبقة من الشعراء بالمعنى العالمي المطلق ؟

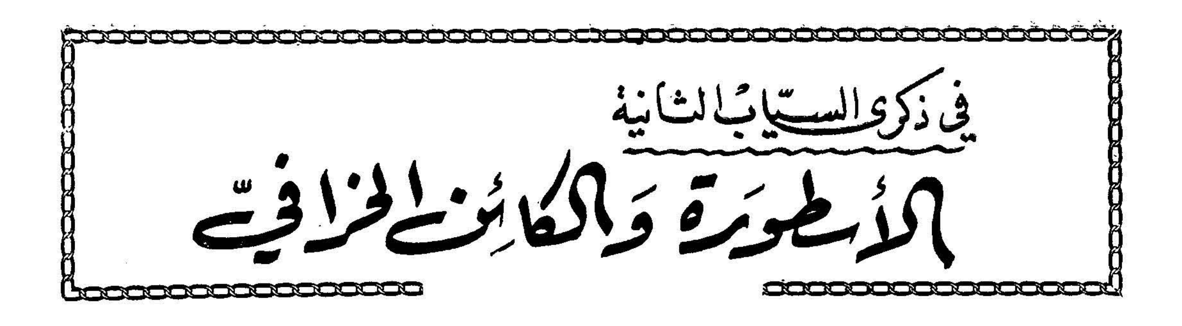
قباني : لا اؤمن ..

كرم : اعتبر ان الشاعر الكبير في هذا العصر ليس اضافة الى امته فحسب وانما هو اضافة الى التراث الانساني .

قباني : لا مانع . ولكن الاعتراض لماذا لا يكون لدينا نحن رواسي بالنسبة الى الشعر الاجنبي ؟

كرم : الحقيقة ان فكرة الاصالة هي المقياس الرئيسي . وهي الجوهر

قباني : نحن متفقون تماما على هذه النقطة .



في ذكرى السياب الثانية
الأسطورة والكائن الخرافي

لم يكن السياب ينظم الشعر ترفا ذهنيا او وسيلة للشهرة الزائفة والاثراء العاجل ، انما كان نظم الشعر عنده غاية بنفسها وعملية خلق غذاها بدمائه وجعل من حياته قربانا لها ، « .. وكان يعلم ان كتابة الشعر هي اصطناع موقف بازاء الكون والانسان والحضارة » (١) وليس طريقا للاستجداء او بوق دعاية او صرخات عاطفية كما كان في كثير من مجاليه سابقا ، « ان الشعر مغامرة تطمح الى ان تفسر العالم وتغيره »(٢) انه تعبير عن صراع الانسان مع البشر ، ولقد قال السياب يوما : « لو قيض لنا ان نطلع على الاثار الادبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعة خالدة لوجدنا ان سر خلودها وروعتها كامن في انها جعلت من الصراع بين الانسان وبين الشر وقواه موضوعها ولسنا في حاجة الى القول ان تاريخ الانسان كان وما يزال صراعا بين الشر وبينه وان التعبير الادبي عن هذا الصراع انما هو تعبير عن الحياة » . (٣)

« لقد وعى السياب ازمات الانسان في عصره وبيئته وعي تجربة ورؤيا » (٤) ، وعاش عقليتين : الاولى متطورة نشأت نتيجة لثقافته الواسعة ومعطيات الحرب العالمية الثانية ، والاخرى راكدة تتأمل الاشياء من خارج ولا تحاول تغييرها فاضطربت شخصيته بين الرفض والخنوع وبين شمول ذي ابعاد مترامية في بيئة محدودة يرتد فيها الطرف حسيرا ولم تجده الاراء الوجودية نفعا ولم تعنه صحته المتدهورة على ان يحفظ لنا الموهبة الفذة مدة اطول .

لم لجأ السياب ـ هذا الكائن الخرافي ـ (٥) الى ادخال الرموز والاسطورة في شعره وبصورة واسعة ولاول مرة في تأريخنا الادبي ؟ قال بعض النقاد : « ان الاسطورة عنده هرب من الواقع » (٦) ، « وان سيزيف وتموز وعشتار وضعوا كلافتات لعرض العضلات الثقافية » (٧) ، « وهل يقرأ السياب ما يقرأ من الاساطير باحثا في ثناياها عن موضوعات شعر ؟! اذن فالعملية لا تعدو كونها نظم الاسطورة ، ام ان قراءة الاساطير هم من هموم السياب الثقافية العامة » (٨) ، وقد أجاب الشاعر نفسه فقال : « الواقع ان الشاعر الان يعيش ازمته الكبرى ، انه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الانسان والانسان وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده وانسانيته ، ان واقعنا لا شعري ، ان الاسطورة الان ملجأ دافيء للشاعر وان نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد ولهذا تراني ألجأ اليها في شعري كثيرا » . (٩)

وفي عصور مظلمة خلت كانت الخرافات والاساطير تملأ كل بيت ومقهى تفسر الظواهر وتكبح الجماح وتعري الانسان من مسؤولياته وتعزو ما يعتريه من ظواهر غريبة الى المجهول والمبهم واذا بالشعراء لا يعيرونها التفاتا : شغلوا بالمديح والاعطية والاكف التي تصفق والشفاه وما تنفرج عنه من احسنت ، فلم جاء هذا الشاعر ـ وفي اعقاب الحرب العالمية الثانية بعد ان انتفض الانسان من وجود مليء بالخرافة الى واقع الصق بالارض مبتعدا عن الاسطورة والوهم ـ لينظم لنا الاسطورة وليدخلها بأصالة في شعره ؟ الانه نشأ في بيئة مليئة بالقصص والاساطير فترعرع في بقايا جو اسطوري اراد ان يخلده بشعره ، ام انه اطلع اطلاعا واعيا على الاساطير العالمية فاستفاد منها ، ام عرف من مطالعاته لاداب اخرى ان شعراء عظاما استهوتهم الاساطير فاستخدموها في اشعارهم ، ام انه كان ذا مخيلة واسعة قادرة على الخلق والتصور فنفذ الى الاساطير يستعين بها على التعبير عما يجول في مخيلته ، ام انه رغب في ادخال دماء جديدة الى الشعر المعاصر فرأى في الاسطورة خير ما يوشح شعره بجو معين خاص ، ام انه وجد نفسه احيانا غير حر في التعبير عن معنى معين لسبب سياسي او غيره فاعانته الاسطورة ان يحيط بعض مقاصده بشيء من الغموض ؟! قد يكون هذا وذاك ولكنه اراد ايضا ان يثأر لتلك العصور الطويلة المليئة بالاساطير والخرافات وان يثأر للشعر فيها ولشعرائها الذين فاتهم ان يروا في هذه الاساطير طاقة موحية تعجز عن تأديتها الكلمات المستعملة المألوفة فلم يجدوا فيها ما يستأهل العناء ، فجاء هذا الشاعر المتاخر وعرف كيف يعود الى اساطير تلك العهود فيربط بها الماضي بالحاضر وينفذ عبر اجوائها الى المستقبل وبرؤيا واضحة ، وان صح هذا في الاسطورة المحلية او الشرقية فهو لا يعني ان ليس للاسطورة العالمية مكان في شعره ، فالاحاسيس الانسانية وبواعثها متشابهة كثيرا في هذه المظان .

يقول الشاعر : « نحن نعيش في عالم لا شعر فيه ، أعني ان القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد الى الاساطير والى الخرافات التي ما زالت تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا من هذا العالم ، عاد اليها ليستعملها رموزا يبني منها عوالم يتحدى بها منطق الحديد والذهب » . (١٠)

لقد تأثر السياب بالتراث المسيحي ايضا ، فهل هناك ما يربط بين استعمال الشاعر للرمز والاسطورة وبين تأثره ذاك ؟ أأراد السياب ان يتشبه بالسيد المسيح أم أعجب بالعذاب الذي عاناه ؟ أكان السياب يعمل وبوعي على أن يخلق من نفسه قديسا جديدا في عصرنا هذا :

أعين البدقيات يأكلن دربي ،
شرع تحلم النار فيها بصلبي ،
ان تكن من حديد ونار ، فأحداق شعبي
من ضياء السموات ، من ذكريات وحب
تحمل العبء عني فيندى صليبي ، فما أصغره
ذلك الموت ، موتي ، وما اكبره . (١١)

« ان الشاعر يعود الى التراث المسيحي في عهديه القديم والحديث حتى يحتل شخص المسيح مكان البطولة في المأساة الكبرى عذابا وموتا وبعثا » (١٢) ، لقد حاول السياب جهده وبانفعال كبير ان يقول للناس ان الشاعر ليس كما كان في العهود الخوالي : « متغزلا او مادحا او حكيما ، انما هو المنقذ وهو الضحية ايضا ، هو الذي يستطيع بناء هذا العالم من جديد ، وبالرغم من الشخصية الفنية التي تتأبى الحقائق العلمية الرياضية فان الوجود عند الشاعر ذو حدين : خطأ او صواب ولا ثالث بينهما فيقيم مثاليته على مساوىء واقعه غير المثالي فتضطرب عنده القيم اذ لا يستطيع لهذا الواقع محقا وهذا ما أودى بالسياب وان يرى علاقة وثقى تربط بين النبي والشاعر فكلاهما يبحثان عن الخير ويحاربان الشر ويتيحان الخلاص للبشر : « لو اردت ان اتمثل الشاعر لما وجدت اقرب الى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا وقد افترست عينيه رؤياه وهي تبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها اخطبوط هائل » . (١٣)

وكان لا بد للسياب ان يموت فمن وجد نفسه يحمل عبئا كهذا ذا

متناقضات شتى لا يستطيع ان يسير بهدوء على الدرب ، ومرض السياب مدة طويلة وما كان هذا المرض الا عذرا للخاتمة وأمـرا منطقيا يعرفـه الشاعر نفسه قبل كل انسان ، لذا كان يدفع عنه هذا المصير بكل قـواه ويسفح ذاته في مصارعة الزمن مع ادراكه لحتمية النهاية ومـا هـذه المستشفيات والادوية والقناني الا امور تافهة ازاء هذه الطاقة الشعريـة التي تفجرت خلال المرض فأنتجت ثلاثـــة دواوين شكلت نصف انتاجه تقريبا :

سأعجز بعيد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال
فدونك يا خيال مدى وآفاقا وألف سماء
وفجر من نجومك من ملايين الشموس من الاضواء
واشعل في دمي زلزال
لاكتب قبل موتي او جنوني او ضمور يدي من الاعياء
خوالج كل نفسي ، ذكرياتي ، كل احلامي
واوهامي
واسفح نفسي الثكلى على الورق . (١٤)

وسرعان ما تدارس الكتاب مرض الشاعر والظروف التي مر بهـا فرأوا ان يقسموها الى مراحل : شعور السياب الدائم انـه سيموت ، مرحلة المرض والامل بالشفاء ، مرحلة العذاب الفردي او المرحلة الايوبية، مرحلة الاستسلام للموت ومهادنته ، واخيرا مرحلة ما بعد الموت ، وظهر لدينا اصطلاح جديد في الادب العربي : تجربة الموت ، وقد مات الشاعر يوم ٢٤ كانون الاول ١٩٦٤ ، « وهكذا كان رحيل السياب في ليلة ميـلاد السيد المسيح ولست أدري أمجرد صدفة هي أم علامة ترمز الـى نبوة الشاعر » . (١٥)

وها قد انقضت سنتان على الفاجعة وكثرت المقالات التي كتبت عن الشاعر والقصائد التي رثته والاسى الذي حل بالقلوب فقد شعر الجميع انهم مشاركون في مأساته ـ وما عرفوا انها حتمية تآمر فيهـا حـتى التاريخ ـ وتساقطت دموع من لم يمدوا للشاعر يد المساعدة وكان قبل المرض لا يملك احيانا الغذاء الكافي وبعد المرض يعجز احيانا عـن شراء دواء ، « ان مأساته عارنا جميعا » (١٦) . هـذه الظروف والملابسات التي احاطت بموت الشاعر قد خلقت منه اسطورة سيطول الحديث عنهـا وستتكون منها هالة تحيط بالشاعر وتجعل منه قديسا للشعـر العربـي المعاصر .

فهل كان هذا الكائن الخرافي قديسا حقا ؟ وهل قدر له ان يحمل الشعل للاخرين ؟ هذا ما ستكشف عنه الايام .

بغداد — **جلال الخياط**

---

١ ـ محيي الدين محمد ، شعر ، العدد ١٤ ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص١٥
٢ ـ خالدة سعيد ، البحث عن الجذور ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٨
٣ ـ بدر شاكر السياب ، الاديب ، العـدد ١٠ ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ٢٢ .
٤ ـ خليل حاوي ، الاداب ، العدد ٢ ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٢

بدر شاكر السياب

***

٥ ـ في احدى قصائد الشاعر ، انشودة المطر ص ٩٧ :
ذلك الكائن الخرافي في جيكور ، هومير شعبه المكدود
جالس القرفصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط الرشيد
يمضغ التبغ والتواريخ والاحلام ، بالشدق والخيال الوئيد
٦ ـ لور غريب ، شعر ، العدد ١٨ ، بيروت ١٩٦١ ، ص ١٨٣ .
٧ ـ محيي الدين محمد ، المجلة ، العدد ٧٩ ، القاهـرة ١٩٦٣ ، ص ٨٨ .
٨ ـ مدني صالح ، شعر ، العدد ٢٣ ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٤٥ .
٩ ـ محمود العبطة ، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة ، بغداد ١٩٦٥ ، ص ٨٦ .
١٠ ـ بدر شاكر السياب ، شعر ، العـدد ٣ ، بيـروت ١٩٥٧ ، ص ١١٢ .
١١ ـ من قصيدة « المسيح بعد الصلب » ، انشودة المطر ، ص١٤٩
١٢ ـ انطون غطاس كرم ، حوار ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٦٥ ، ص١٢١
١٣ ـ بدر شاكر السياب ، شعر ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٥٧ ، ص١١١
١٤ ـ بدر شاكر السياب ، اقبال ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٤٠ .
١٥ ـ حسـاني علي الكردي ، الرائد العربي ، العـدد ٥٣ ، الكويت ١٩٦٥ ، ص ١٩ .
١٦ ـ أحمد رشدي حسين ، حوار ، العـدد ٣ ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٢٤ .

«سلسلة الوجود الكبرى»

بقلم الدكتور عبد الله عبد الدائم

كثيرا ما يشعر القارىء لتاريخ الفكر الفلسفي والمنقب في مذاهب الفلاسفة ، بأن ضربا من الوحدة « الجبرية » يملي نفسه على ذلك التاريخ وتلك المذاهب ، وان مشكلات واحدة بل منطلقات واحدة لمعالجة هذه المشكلات تكاد تفرض نفسها على هؤلاء الفلاسفة ، مهما تباينت منازعهم واختلفت في الظاهر أنظارهم .

واذا أردنا التعبير عن هذا الشعور تعبيرا أوضح قلنا ان ثمة تراثا فلسفيا ـ يرجع الى التراث اليوناني خاصة ـ فرض نفسه سلبا وايجابا على الفلاسفة في كل عصر ومصر ، والزمهم بمعالجة الامور بدءا من اطار معين وجعلهم يدورون في حلقته وينطلقون من موضوعاته وبديهياته ومقولاته ، سواء قادتهم دراساتهم الى تأييدها أو الى دحضها .

فكأن تاريخ الفلسفة أمام « لازمة » لا بد منها ، وأمام « دور » كدور الغناء وأمام لحن واحد أصيل كاللحن الموجه للسمفونية ، تصحبه الحان هي منه وله .

• قد يقال ان هذه الظاهرة أعمق شاهد على عراقة الفلسفة وأصالتها وطرحها دوما وأبدا مشكلات واحدة تنبىء عن أزمة الانسان الازلية ومصيره الابدي .

وهذا قول يشتمل على جانب من الصحة . غير ان من الصحيح كذلك ان نقول ان الفلسفة الاولى ـ فلسفة يونان وأفلاطون وأرسطو ـ منحت الفلسفة في شتى العصور سماتها وقسماتها ، وحفرت لها أقنيتها وشقت أمامها سبلها ، بل أرغمتها على دروب لم تستطع ان تغادرها ، وضمخت اناء الفلسفة منذ القديم بعطر أبدي خالد .

وبقول موجز من الصحيح ان نردد مع هوايتهد ان تاريخ الفلسفة ما هو الا سلسلة من « الحواشي الطويلة على افلاطون » .

تاريخ الافكار :

والكتاب الذي بين يدينا (١) خير تجسيد لهذه الحقيقة . ومؤلفه ينزع منزعا خاصا يجعل من دراسة الاصول الكبرى للمذاهب الفلسفية فلسفة له ومنهجا . وهو فيما يقول لا يريد أن يؤرخ للفلسفة بمقدار ما يريد ان يؤرخ للافكار الكبرى او للوحدات الفكرية الاساسية التي فرضت نفسها على تاريخ الفلسفة . فهنالك عدد محدود ـ ومحدود اكثر مما نتصور ـ من الفكر الفلسفية الاصيلة هي التي تظهر على المسرح في شتى العصور ، وحولها تدور المذاهب ومن التأليف بينها تأليفات متباينة تكون المدارس والنظريات .

ولهذا نادي « لفجوي » بضرورة دراسة هذه الافكار الاصيلة اذا أردنا ان نفهم تطور الافكار في مختلف العصور . وحلو له أن شبه نهجه هذا في تاريخ الافكار بنهج الكيمياء التحليلية . فكما ان هذه الكيمياء تلجأ الى رد الاجسام المركبة الى عناصرها ، يلجأ هذا التاريخ الفكري الى رد المذاهب الفلسفية الى العناصر التي تتركب منها ، أي الى تلك الوحدات الفكرية الاصيلة التي فرضت نفسها منذ أيام افلاطون ، وظلت موئل الفلاسفة والباحثين . وما مذهب الفيلسوف ـ في رأيه ـ الا مركب غير متجانس من هذه الافكار الامهات ، بل ما هو الا مركب غير مستقر . والخلاف بين المذاهب الفلسفية يرجع أخيرا الى الخلاف بين أنماط التركيب التي يقوم بها كل فيلسوف حين يضم هذه الافكار الامهات ونظمها في عقد فلسفته . فالجديد اذن في فلسفة الفيلسوف ما هو عدد الفكر الفلسفية الجديدة والبواعث الجدلية الجديدة التي يأتي بها . فهذا العدد دون ما نتخيل . بل الجديد شكل طراز تأليفه بين أفكار رائدة طرحت منذ القدم وفي شكل تركيبه للعناصر القديمة . فالجدة في التنظيم هنا ايضا ، كما يقول باسكال .

الوحدات الفكرية :

وليست هذه الوحدات الفكرة او تلك العناصر الاصيلة التي ترتد اليها المذاهب ، هي تلك الافكار التي درج تاريخ الفلسفة على الحديث عنها واصطلح على تسميتها بالمفاهيم التاريخية الكبرى . وهي لا تنطبق ـ كما يخيل الينا ـ على تلك المذاهب الكبرى التي يتحدث عنها المتحدثون في تاريخ الفكر الانساني كالمثالية والواقعية والرومانطيقية والعقلية والذرائعية ومذهب التعالي . فهذه المذاهب ليست العناصر التي يتكون منها تاريخ الفكر ، بل هي مركبات قابلة بدورها الى أن ترد الى عناصر ابسط منها ، هي التي يتوجب علينا البحث عنها وهي التي تكون تاريخ الفكر الذي يقصد اليه « لفجوي » .

فما هي اذن تلك العناصر « او الوحدات الفاعلة الاولية الثابتة » التي نجدها في تاريخ الفكر والتي توجه ما نعرف من مذاهب ونظريات ؟ انها مختلفة الاشكال والاجناس ، ومن الصعب ردها الى جنس واحد . ويورد المؤلف بعض الانواع الرئيسية لها ، نوجز بعضها فيما يلي :

١ ـ الافتراضات الضمنية او الصريحة بعض الشيء والعادات الذهنية غير الواعية الى حد ما ـ التي تفعل في **فكر فرد او جيل من الاجيال** . فهنالك مثلا النزوع الى

---

(١) تحليل ونقد لكتاب ارثر لفجوي : سلسلة الوجود الكبرى ، ترجمة الدكتور ماجد فخري ، نشر دار الكاتب العربي ، بيروت ١٩٦٤ .

التفكير من خلال بعض الاطر العقلية او الاشكال الخيالية الخاصة . فثمة عقول ساذجة مبسطة للامور تميل الى البحث عن الحلول السهلة للمشكلات ! وثمة عقول تنزع – على العكس – الى المعقد المشتبه المشتبك . ومثل هذه الانماط من التفكير قد تسم عصرا بكامله . فممثلو عصر النهضة في القرنين السابع عشر والثامن عشر كانوا نزاعين الى تكلف البساطة ، وفلسفة ذلك العصر كانت نزاعة الى التواضع العقلي ، وكانت ترى في البساطة « أروع زينة للحقيقة » . أما أصحاب النزعة الرومانطيقية فيشككون في البسيط بل يحقرونه ، ويجمع بينهم ذلك التقعر الرومانطيقي الذي تحدث عنه شايغل .

٢ – **الاحساس بأجناس متنوعة من الحماس الميتافيزيقي :** فهذا الاحساس الذي يختلف من انسان الى انسان ومن جيل الى جيل ، يلعب دورا هاما في « تعيين الازياء الفلسفية والنزعات التأملية » . وهذا الحماس الميتافيزيقي مزاج فلسفي ان صح التعبير يتجلى في الاهتزازات العاطفية الضخمة التي تحدث لدى المرء عند قراءة كتاب فلسفي أو قصيدة معينة أو مقطوعة نثرية او غير ذلك من اشكال تصوير العالم . ومرد ذلك الى تجاوب هذه الصور مع النمط الميتافيزيقي الذي ينتسب اليه ومع الطبع الفلسفي الذي هو طبعه . فهنالك مثلا أناس ينزعون الى **التحمس للغموض الصرف** أو لروعة ما لا يدرك . ومثل هذا الغموض هو الذي يرفع شأو بعض الفلاسفة في نظرهم . حتى ليصح ان نقول ان الشهرة الكبيرة التي حظيت بها بعض الفلسفات ترجع الى حد كبير الى ما فيها من مثل هذا الغموض ومثل هذا « المجهول المعجب » . فقارىء مثل هذه الفلسفات قد لا يفهم ماذا تعني بالضبط « غير انها تتسم من جراء ذلك بالمزيد من سمة الشموخ » ، حين تشيع شعورا لذيذا من التهيب والرفعة . وهذا ما ينطبق على مثل فلسفة « شلنغ » و « برغسون » .

ومن أشكال هذا الحماس الميتافيزيقي الذي يلعب دوره في تكوين الافكار وفي قبولها ، **التحمس لما هو أزلي،** أي « اللذة الجمالية التي تبعثها فينا فكرة عدم التغير المجردة المحض » . والشعراء المتفلسفون يعرفون كيف يثيرونها . ومن أشكاله كذلك **الحماس التوحيدي او الحلولي** . فرد كل شيء الى الوحدة مصدر حبور كبير لدى عدد كبير من الناس ، كما لاحظ جيمس .

وهكذا تقوم أنواع مختلفة من الحماس الميتافيزيقي يملك الناس لها حساسيات خاصة ، وتلعب دوا عظيما في تكوين النظم الفلسفية عن طريق التحكم بمنطق الكثيرين من الفلاسفة خفية وعن طريق ترويج شهرة الفلسفات المختلفة وتأثيرها على الجماعات او الاجيال التي كان لها عليها اثر ما » . ومن مهمات تاريخ الافكار كما يريده « لفجوي » اكتشاف هذه الحساسيات المختلفة المتصلة بضروب الحماس الميتافيزيقي « وتبيان الدور الذي تلعبه في تكييف نظام ما أو اضفاء طابع الوجاهة والرواج على فكرة ما » .

٣ – ومن أبرز ما تتجلى به هذه الوحدات الاولية الفاعلة في تاريخ الفلسفة والفكر بعض **القضايا او المبادىء الخاصة التي يجهر بها فيلسوف بعيد الاثر ،** من مثل أفلاطون ، جوابا على سؤال فلسفي كان من الطبيعي ان يسأله الانسان .

وههنا ندخل في صلب موضوع الكتاب الذي بين يدينا . فهو يهدف الى جلاء واحدة من هذه القضايا التي لعبت دورا كبيرا في حياة الفلسفة والفكر عبر العصور . ولا تتبدى هذه القضية – والحق يقال – في فكرة بسيطة واحدة بل هي جماع ثلاث فكر كانت « في غضون القسم الاعظم من تاريخ الغرب مرتبطة ارتباطا وثيقا » ، وكان من نتائجها ان ولدت مجتمعة مفهوما من أعظم المفاهيم في الفكر الغربي ، أطلقت عليه خلال فترة طويلة تلك العبارة التي هي عنوان الكتاب الذي بين يدينا ، نعني « سلسلة الوجود الكبرى » .

والكتاب من أوله الى آخره محاولة لتقصي اثر هذه المجموعة أو الوحدة من الافكار التي لعبت دورا كبيرا في تاريخ الفلسفة ، وجهدا دائبا للرجوع الى مصادرها التاريخية الاولى عند مثل أفلاطون واستكناه تأثيراتها المتشعبة وصورها الشتيتة عبر العصور وفي شتى الميادين .

مفهوم سلسلة الوجود :

فما هي هذه الوحدة من الافكار التي يلحق بها المؤلف والتي حملت وأتأمت عبر العصور ، وكانت كثير من الفلسفات والابحاث ترجيعا لاصدائها وهوامش على متنها ؟

انها مجموعة من الافكار تبدو أول ما تبدو عند أفلاطون ، ويتلقفها الفلاسفة من بعده ويقلبونها على وجوهها ، مؤيدين من جديد قولة « هوايتهد » التي سبقت الاشارة اليها : « ان أسلم تصوير عام للتراث الفلسفي الاوروبي هو انه يتألف من سلسلة من الحواشي على أفلاطون » . وقد عرض هذه الافكار أفلاطون في الجمهورية وفي طيماوس خاصة ثم بسطها ونسقها الافلاطونيون المحدثون . وقوام هذه المجموعة من الافكار او هذا المركب الفكري ، مبدأ يمكن ان يطلق عليه اسم **مبدأ « التمام » ،** وهو مبدأ أكمله وانبثق منه مبدأ اخر هو مبدأ الاتصال ، ثم ولد من ذلك كله مفهوم الكون كسلسلة عظمى للوجود » .

ولن ندخل في تعاريج هذه المبادىء وفي تخاريمها على نحو ما يعرض لها لفجوي في كتابه . وحسبنا ان نقول – في اطار ما نتحدث عنه من تأثير لبعض الفكر في تاريخ الفلسفة ومن تأثير لافكار افلاطون هذه خاصة – ان ثمة اتجاهين متضاربين عند افلاطون وفي الميراث الافلاطوني ، خلفا تضادا وتناقضا في افكار الكثير من الفلاسفة وتركا كثيرا من الفجوات في تراث الفلسفة الاوروبية وتاريخ الفكر الغربي . هذان الاتجاهان المتضادان **هما النظرة الاخروية والنظرة الدنيوية الى الخير المطلق**

أو الى الاله بالمعنى الافلاطوني . اما النظرة الاخروية فهي تلك التي ترى في المطلق او في الخير الاسمى وجودا مكتفيا بذاته خارجا عن الزمان وعن مقولات الفكر والتجربة البشرية « غير مفتقر الى عالم من الموجودات الدنيا من شأنها ان تضيف شيئا الى كماله الازلي المشتمل على ذاته أو أن تفيض فيه » . اما النظرة الدنيوية فهي تلك التي ترى في المطلق او الخير الاسمى (أو الاله بالمعنى الافلاطوني) وجودا غير مكتف بذاته ، تستلزم طبيعته الجوهريه وجود كائنات أخرى ، بل وجود جميع الاجناس التي كان بوسعها أن تجد مكانا لها في سلم امكانيات الوجود ، اي انها ترى فيه « الها كانت صفته الاولى الابداع وكان تجليه انما يتمثل في تنوع المخلوقات وبالتالي في السباق الزمني وفي مشهد الافاعيل الطبيعية المتعددة » .

وفي ضوء هذا التضاد الاولي بين النظرة الاخروية والنظرة الدنيوية يمكن ادراك دور افلاطون المزدوج في الفكر الغربي على خير وجه . ومن هذا التضاد انبثق ما لا حصر له من الشروح ومحاولات التوفيق ، خلال العصور الوسطى وأيام عصر النهضة وفي العصر الحديث. وهكذا لم يقف اثر افلاطون في تاريخ الفكر عند حدود اشاعته للنظرة الاخروية وبثه لشكلها وعبارتها ومنطقها الخاص ، بل تجاوز ذلك الى ما هو أدهى وأمر ، وهو انه أشاع الشكل والعبارة والمنطق الخاص على النزعة المضادة ذاتها ، نعني النزعة الدنيوية . فكلتا النزعتين في تاريخ الفكر اصطبغتا باللون الذي منحه لهما منذ البداية . وبهذا ساد عبر العصور وعند مختلف الفلاسفة والمفكرين مفهومان للاله كما قلنا : مفهوم الاله المكتفي بذاته (وهو نظير مفهوم مثال المثل عند افلاطون ككمال محض) ومفهوم الاله الذي ينبغي أن يكون فوق هذا مصدرا للمخلوقات التي تصبو اليه والذي يكوّن جوده جزءا من وجوده . فمن صفات صانع العالم — كما يرى افلاطون — انه كان خيّرا ، ومن خصال الخيّر ألا تساوره غيرة من أي شيء اخر قط ، أي ألا يمتنع عن ابداع شيء اخر عداه ، نعني عالم الكون والصيرورة . وهكذا نرى مفهوم الكمال المكتفي بذاته ، يتحول عند افلاطون بفضل قلب منطقي جريء ، إلى مفهوم خصب متعال على ذاته ، ويصبح الواحد الازلي غير المادي هو الاساس المنطقي والمصدر الحسي لوجود عالم زماني في منتهى التعدد والتنوع .

من هذه الفكرة الولود التي تحمل التناقض في داخلها ولد ما ولد من مذاهب وأنظار وداخَل الفلسفة واللاهوت الاوروبيين ذلك المركّب من الفكر التي أدت طوال أجيال الى ضروب من النزاع والتيارات المتضاربة منطقيا وعاطفيا ، أو قل الى مفهوم الهين في اله واحد .

وقد أضاف أرسطو الى هذه الفكرة المتناقضة ذاتيا فكرة أخرى دمجت مع مذهب التمام الافلاطوني وغدت من متضمناته المنطقية ولقيت رواجا بعد ذلك ، هي فكرة الاتصال . فكل شيء في الطبيعة — في عرف هذا المبدأ — آخذ بعضه برقاب بعض ، وليس هنالك انفصال بل اتصال بين عالم الجماد وعالم النبات أو عالم النبات وعالم الحيوان، والطبيعة ترفض الانصياع لشغفنا بخيوط القسمة الواضحة وتحب مناطق الشفق . ويقترح أرسطو في كتابه «النفس» ترتيبا تصاعديا لجميع الحيوانات ، كتب له أن يؤثر تأثيرا عظيما في الفلسفة وفي عالم الحيوان اللاحقين .

وحصاد هذا كله ذلك المفهوم لتصميم العالم وتركيبه الذي قدِّر لعدد من الفلاسفة ولمعظم العلماء ، بل ولسواد المثقفين من الناس ، طوال العصور الوسطى وحتى اخر القرن الثامن عشر أن يأخذوا به دون تردد ، ونعني به « مفهوم الكون » كسلسلة عظمى للوجود » مؤلفة من عدد لا يحصى او عدد غير متناه من الحلقات المرتبة ترتيبا تصاعديا ، من أخس أجناس الموجودات التي تكاد لا تتعدى العدم ، مرورا بكل مرتبة ممكنة حتى الكائن الاكمل .

مبدأ التمام وسلسلة الوجود في العصور التالية لافلاطون :

تلك هي اذن طائفة الفكر التي كونت وحدة والتي تسربت من مبدأ التمام عند افلاطون والافلاطونية المحدثة واقترنت بجملة الافكار التي انبثقت عنها، من مثل فكرة الاتصال الارسططالية وفكرة سلسلة الوجود ، واندست في شتى عصور الفكر فولدت تلك المجموعة من المفاهيم الاولية التي كونت لاهوت العالم المسيحي في القرون الوسطى وفلسفته الكونية ، ثم تجلت في النظم الفلسفية الكبرى في القرن السابع عشر وعلى رأسها فلسفة اسبينوزا وفلسفة ليبنتز خاصة ، بل بلغت ذروة الانتشار والرواج في القرن الثامن عشر، ولم يكن فيلسوف مثل كنت غريبا عنها ، وعرفت شأنا خاصا لدى اصحاب فلسفة التفاؤل في ذلك القرن . ولا يقف اثر هذه الوحدة الفكرية المكونة من مفهوم سلسلة الوجود وما يلحق به عند هذه الحدود بل يجاوزها الى ما هو أبعد من ذلك ، اذ كان لها اثرها في الفلسفات المتصلة بموقع الانسانَ من الطبيعة ومركزه في الكون ، وفي بعض جوانب علم الحياة في القرن الثامن عشر . بل داخل هذا المفهوم — بعد أن أصاب تطورا وأضفيت عليه صفة زمنية — مفاهيم الفن والادب والجمال ، وكانت له جولات في الحركة الرومانطيقية .

وهكذا تكوّن المجموعة الفكرية المكونة من مبدأ التمام الذي ولد من افلاطون والافلاطونية ومن مبدأ الاتصال الارسططالي ومن مبدأ سلسلة الوجود ، الخيط الرائد الذي يتحلق حوله تاريخ الفكر والفلسفة . والتناقض الاصيل الثاوي في هذه المجموعة وفي مبدأ التمام خاصة ، ينتقل عبر العصور ، فيشغل المفكرين ويفتق القضايا ويطرح المنازعات ، وتتكون منذ سداة الانظار الفلسفية خلال التاريخ .

ومن العسير في هذا المقام أن نأتي على تفصيل أصداء هذا المركّب من الفكر لدى مثل القديس اغسطينوس والقديس توماس الاكويني والقديس ابيلار في العصور الوسطى ، او على تبين اثاره في التمهيد للانتقال من مفهوم القرون الوسطى لحجم العالم المادي وموقع الانسان فيه الى المفهوم الحديث الذي لم تلعب الفرضية

الكوبرنيكية ـ كما يبين لفجوي ـ دورا كبيرا فيه بل لعب فيه مفهوم التمام هذا دورا أكبر . ومن العسير كذلك ان نلاحق هذا المركَّب لدى مثل ليبنتز واسبينوزا وان نطلع على صياغة أولهما لمبدأ التعليل الكافي . وتطول بنا الجولة ان نحن أردنا أن نقتفي آثاره لدى « بيكون » و « أديسون » و « بولينبروك » و « كنت » و « بوني » و « جنينز » وكثير غيرهم في القرن الثامن عشر . وهيهات ان نستطيع الاحاطة بما كان له من دور في تاريخ العلوم البيولوجية في ذلك القرن ، وما تركه من أصداء لدى امثال « لوك » و « بوفون » و « غولدثميث » واما اثاره من ابحاث حول الحلقة المفقودة بين النبات والحيوان وبين القردة والانسان وما كان له من دور في نظرية التطور بعد ذلك . هذا فضلا عن بيان اثاره في الادب والفن والشعر والحركة الرومانطيقية وفي فلسفة شيلر و « روح العاصفة والاجتياح » ، وفلسفة شلاير ماخر ودعوته الى التنوع وحملته على وحدة الشكل في الفكر والخلق .

وحسبنا ان نقول عابرين أن عنصري التناقض الثاويين في قلب هذا المركب الرائد من الفكر ، ظلا سمة مميزة لمعظم هذه الحركات والافكار والفلسفات التي ولدت منه عبر العصور . فالتوتر الداخلي بين تينك النظرتين الى المطلق ، النظرة الاخروية والنظرة الدنيوية ، يتجلى واضحا منذ ايام القديس أوغسطينوس ويأخذ طابعا حادا لدى القديس « ابيلار » في القرن الثاني عشر حين يحاول أن يتقصى منطقيا النتائج اللازمة عن مبدأي التعليل الكافي والتمام على نحو ما يتجليان في المعنى المتعارف لمذهب الجود الالهي ، وحين ينتهي الى تلك النتيجة التي شاعت وذاعت فيما بعد ولا سيما في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، نعني القول بأن « جودة هذا العالم ـ أفضل سائر العوالم ـ لا تتوقف على انعدام الشرور بل على وجودها » وحين يقرر ان « الشرور لا توجد ما لم يكن من الخير ان توجد الشرور » . أما القديس توما الاكويني فيبدو أنه يثبت مبدأ التمام أول الامر دون التباس أو تقييد ولا يتردد في أن يقول بأن عالما ليس فيه شر ليس بمنزلة العالم الحقيقي من الخير » . غير انه ما يلبث حتى يتردى في تناقض صريح حين يتهرب من نتائج مقدماته ، فيما يبين لفجوي .

ومثل هذا يصدق على اسبينوزا وليبنتز خاصة . فلدى اسبينوزا دليلان متباينان على وجود الله أولهما دليل الوجود الحق القائم على تحديد سبب ذاته بقولنا باختصار « انه ذلك الذي تنطوي ماهيته على الوجود » ، وثانيهما الدليل المبني على ضرورة وجود أي شيء لا يحول دون وجوده ضرب من الاستحالة المنطقية . ومثل ذلك يصدق على ليبنتز وان كان قد غير بعض التغيير مفهوم « ضرورة الوجود » الذي قال به أسبينوزا وأضاف اليه « مفهوم الامكان المؤتلف » . وهو قع في تناقض واضح عند محاولة الرد على التساؤل الاصلي : ما الذي أوجب (اذا كان ثمة موجب) اختيار العالم الموجود فعلا من بين سائر العوالم الممكنة ؟

نظرة نقدية :

وبعد ، هذه نظرة عجلى الى اثر هذا المركَّب الفكري ، الذي بدا بافلاطون والافلاطونية ، وكوَّن مفهوم سلسلة الوجود . وهي كما نرى شاهد واضح على ما يريده « لفجوي » حين يدعو الى تأريخ الفكر وحين يجعل من دراسة مثل هذه المركبات الفكريه الرائدة أساسا لتاريخه ، يقابل التاريخ التقليدي للفلسفة الذي لا ينفذ الى ما وراء المذاهب من عناصر موجهة ، والى ما بينها من وحدة ترجع الى وحدة عناصرها وان اختلفت مركباتها .

ولا شك ان هذا النهج في دراسة تاريخ الفكر والفلسفة من شأنه ان يعري هذا التاريخ وان ينبش وراء ظواهره عن العوامل الأساسية المكونة له ، وان يكتشف محتواه الباطن خلف محتواه الظاهر . ومن مزاياه انه يطلعنا خاصة على الدور الاساسي الذي لعبته بعض الافكار الرائدة ، ويكشف عن تلك الحقيقة التي أشرنا اليها منذ البداية وهي تحلق المذاهب الفلسفية حول بعض البؤر الفكرية المشعة ، تسقي منها دوما رفدها ، وتنطلق ابدا منها ، ولا تعدو أن تكون شروحا وحواشي عليها .

وفي هذا دون ريب رد للفلسفة الى الاصول ، وعود بالمذاهب الشتيتة الى ينابيعها الواحدة ، وبيان لوحدة المذاهب الفلسفية في أصولها ـ وان تباينت أشكالها ـ وفضح لحقيقة قد لا تروق للمفكرين والفلاسفة ، وهي كما يقول « لفجوي » ان عدد الفكر الفلسفية والبواعث الجدلية المتباينة تباينا جوهريا محدود دون ريب » (كما ان عدد الفكاهات المتباينة محدود ايضا) و « ان الجدة الظاهرة لكثير من النظم ناجمة عن الجدة في تطبيق العناصر القديمة التي تدخل في تركيبها او عن ترتيبها وحسب » . غير ان لهذا النهج في الدراسة مزالقه التي اشار اليها « لفجوي » نفسه . فالنزعة الى تحليل المذاهب والافكار وردها الى عناصرها ، قد توقع في ضرب من الكيمياء الفلسفية لا تختلف عن الكيمياء الذهنية التي أراد أن يلجأ اليها بعض دارسي الحياة النفسية خلال القرن التاسع عشر . واذا أردنا أن نتحدث بلغة شبيهة بلغة « لفجوي » خلال حديثه عن ضروب الحماس الميتافيزيقي قلنا أن من بين نزعات الفكر الانساني هذه النزعة الى رد المركب الى البسيط والبحث وراء الكل عن العناصر المكونة له ورد الامور الشتيتة اخيرا الى الوحدة . ومثل هذه النزعة كثيرا ما تستهوي الباحث فيغلو فيها وينسج من بنات خياله ويرتمي في التفكير المتحزب المتمذهب الذي يفرض على الواقع قوالبه المبيتة ويجعل من محاكمته تبريرا لنتيجة يأبى الا أن يصل اليها .

والحق ان واقع الفكر وواقع الفلسفة ـ شأنه في ذلك شأن كل ما في الحياة ـ أغنى وأكثر تعقيدا من ان يرتد الى عامل وحيد او عوامل محدودة . والحياة تظل عصية على ان تدخل في اطار نزوعنا الفطري الى التبسيط والوحدة . وتفسير ظواهر الفكر وظواهر الحياة عامة بالعوامل الواحدية ـ على حد تعبير ديوي ـ مركب خطر . **والتفسير السليم في نظرنا هو دوما وأبدا التفسير بالعوامل**

المتعددة المتشابكة وبتداخل العوامل وتشابكها . فليس بين ظواهر الفكر صلة علة ومعلول يسيران على خط مستقيم، بل الصلة الحقة صلة دائرية ، صلة تأثر وتأثير متبادلين بين جملة من العوامل والمؤثرات . والتركيب المحدث لجملة من العناصر — ان صح انها واحدة — هو خلق جديد لهذه العناصر . ولفجوي نفسه يشير الى شيء من هذا حين يبين ان عناصر المذاهب الفلسفية ، حين تدخل في تراكيب منطقية مختلفة ، يغدو شأنها شأن المركبات الكيميائية التي تختلف في خواصها المحسوسة عن العناصر التي تتركب منها.

ومن هنا كان من الواجب عند الاقدام على مثل هذه المحاولة في تأريخ الفكر ، اجتناب هذا المزلق ، مزلق التبسيط ورد الامور الى الوحدة واستخراج العناصر البسيطة من الكل العضوي المبتكر الذي تنتسب اليه . ودراسة تاريخ الفكر — كما يقول لفجوي نفسه — حافلة بالمخاطر والمهاوي ، ولها جانب من الغلو يميزها . وقد تنحط — كما يقول لفجوي ايضا — الى درك ضرب من التعميم التاريخي الخيالي ، لانها تستهدف أولا وبالذات هذا التأويل والتوحيد وتعمل على ربط الاشياء التي ليست في الظاهر مرتبطة .

أما مضمون المركب الفكري الذي يتحدث عنه لفجوي في كتابه ، نعني مبدأ التمام وما لحق به من مبدأ الاتصال ومن مفهوم سلسلة الوجود ، فليس المجال مجال مناقشته، كما ان المجال لا يتسع للخوض في المناقشات العديدة التي يثيرها الكتاب حول هاتين الصفتين المتناقضتين من صفات الخير المطلق ، صفة الكمال والاكتفاء ، وصفة الجود والخلق والعطاء . وحسبنا ان نقول ان هذه المناقشات تعيد الى الاذهان تاريخ العصر الوسيط كله والمذاهب الفلسفية واللاهوتية التي قامت على قدم وساق منذ أيام القديس اوغسطينوس حتى جان سكوت ايريجين والقديس أبيلار

واخيرا القديس توماس الاكويني و « دونس سكوت » و « غيوم دوكام »

وتباشير عناصر النهضة . بل ان هذه المناقشات تعوج بنا الى العصر الوسيط الاسلامي ، والى جدل المتكلمين من معتزلة وأشعرية ، والى النزاع الذي احتدم حول صفات الخالق وحول التنزيه والتشبيه وحول قدم العالم وحدوثه . انها تذكر خاصة بأبحاث المعتزلة حول العلاقة بين الله تعالى والطبيعة وتعليل بعضهم لوجود الشر بأنه من آثار الحكمة الالهية وقول فرق اخر ان الله تعالى لا قدر على فعل شيء يدل على نقص ويناقض كماله . بل هي تذكير بأبحاث بعض المتأخرن من المعتزلة — أمثال معمر وأبي هاشم — ممن ينزهون الله تعالى عن جميع صور التركيب ويرون انه لا يعلم ذاته ولا يعلم غيره لان هذا يؤدي الى التعدد في ذاته ، وممن ينكرون (من مثل معمر) أن يكون الله تعالى موصوفا بالقدم .

ولا حاجة الى القول ان ثمة قاسما مشتركا واضحا في هذا المجال بين انظار لاهوتيي القرون الوسطى المسيحية وبين أفكار متكلمي المسلمين ، وهذا القاسم المشترك يرجع كما نعلم الى حظ من الوحدة في المشكلات اللاهوتية التي طرحها العقل الانساني عبر العصور ، كما يرجع الى صلات مباشرة وتأثر وتأثير متبادلين قاما بين مفكري المسيحية ومتكلمي الاسلام ، على نحو ما نجد ذلك بينا بوجه خاص في اثر الرشدية اللاتينية في الغرب ، وفي اثر العقائد المسيحية (المتجلية في مذاهب الملكانية واليعاقبة والنسطورية والغنوسطية) في مذاهب المتكلمين المسلمين. ولا حاجة الى القول كذلك ان كلا من لاهوتيي المسيحية وفلاسفة الاسلام ومتكلميهم نقلوا فلسفة أفلاطون وأرسطو وتأثروا أفكارهم والهيانهم . أما فلاسفة المسيحية فنرى من خلال كتاب لفجوي هذا مبلغ تأثرهم بأفكار افلاطون حول فكرة الخير الاسمى . واما فلاسفة المسلمين فنعلم تأثرهم خاصة بافلاطون والافلاطونية المحدثة في باب الالهيات، ونعرف بوجه اخص اثر كتاب الربوبية (اوتولوجيا ارسطاليس) المنسوب الى أرسطو والمستقى في حقيقة الامر من تاسوعات إفلوطين .

ان هذا التشابه بين المشكلات التي اثارها العصر الوسيط المسيحي والعصر الوسيط الاسلامي ، وهذه الاصول المشتركة التي سقى كل منهما رفده وامتاح أفكاره ، تنهض دليلا جديدا على صحة ما يذهب اليه « لفجوي » في تأريخه للافكار حيث يبحث عن تلك الوحدات الفكرية الاصيلة التي تثوي وراء طائفة كبرى من المذاهب . غير انها في الوقت نفسه تنهض دليلا على حدود مثل هذه الدراسة . فعلى الرغم من وجود كثير من الاصول المشتركة بين الافكار اللاهوتية في العصر الوسيط المسيحي وبين افكار الفلاسفة والمتكلمين والمتصوفين في الاسلام ، يظل من الصحيح ان هذه الاصول المشتركة تلبس في كل منهما لبوسا خاصا وتتلون بلون الثقافة الخاصة بكل من الغرب والشرق ، وتتفاعل مع جملة التراث الخاص بكل منهما تفاعلا يكاد يفقدها هويتها لدى مفكري الاسلام خاصة .

خاتمة: ويطول بنا الحديث ان نحن اردنا ان نقف عند الجوانب العديدة لكتاب « لفجوي » وان ننظر اليها نظرة الناقد المحلل . ولعل ذلك يتطلب منا سفرا بل أسفارا .

وحسبنا في هذه العجالة أن أومأنا الى ما يحفل به هذا الكتاب من زاد ثري وما يثيره من مشكلات خصيب وما يطرحه على الذهن من تساؤلات عريضة تغري القارىء بتفحصه وتقريه كرة بعد كرة . والكتاب — فضلا عن الموضوعات الفنية التي يثيرها — ذو نظرة محيطة بثقافات متعددة متنوعة ، تتجاوز الفلسفة والفكر الى الادب والشعر والفن .

وتزيد في روعته الترجمة البارعة الدقيقة التي قام بها الدكتور ماجد فخري ، تلك الترجمة التي كانت جديرة حقا بجائزة أصدقاء الكتاب، والتي تكشف عن جهد فذ وكفاءة فريدة ، والتي استطاعت — بفضل أصالة ديباجتها ودقة نقلها — ان تمد المكتبة العربية بزاد تفخر به ، لا بد أن يشمخ بين أمهات الكتب التي تضمها .

بيروت **عبد الله عبد الدائم**

جزيرة الصقر

يحجبها سقف من النخل فلا نعرف ما فيها
ويأكل النورس والبط الشريدان أغانيها
وحينما يزهر فوق الساحل النور
تظل في الظلمة ، في ظلمتها الخضراء مهجورة
كأنها قصر وراء النهر مسحور
أو مركب غاص الى القاع ، وأبقى راية سوداء مقرورة

***

وفي ضباب الفجر ، يبدو الماء والطين
ذوبا ، هو القهوة والنارنج والتين
والنخل أشباحا ، وسعف النخل أشراكا
وبغتة ...
فتحت للعالم شباكا
وانحسر الفجر الضبابي ، وبان الماء والطين
وبعض اكواخ ، وشيء فيك مكنون
جزيرة الصقر !
واطبقت عن العالم شباكا !

***

وحين كنا نذرع الدنيا على قارب قصدير
ونسبق الاسماك في المد
وننفض التوت رذاذا أحمر الشهد
يبتل منه الماء ، بالجوري ، والصيحات ، والنور
كنا نراها قلعة يحرسها الجن
في مهبط الليل ...
فهل ندخلها نحن ؟

***

واليوم ... أصبحنا كبارا أيها الزورق
وامتدت الآفاق حتى آخر الدنيا
وامتد نهر الشيب في الصدغين والمفرق
لكننا لما نزل نسأل ان نحيا
أن نعبر الخيط الى الجرف الذي يخفق

***

جزيرة الصقر !
أرى أكواخك الشهباء في المنفى
منخورة الاعواد ، يلهو فوقهن الطين والماء
والشمس ـ كالتنور ـ حمراء
تستقطر الاعشاب ، والبردي ، والسعفا
حتى اذا ما اصفر أو جفا
غابت ... وأبقت بعدها للناس ما شاؤوا :
الخبز ، والعتمة ، والداء

***

جزيرة الصقر ،
لقد نام هنا الشارع
وانقطع الخطو ، ومرت نسمة في غصن ليمون
مثل سنان من حرير خيطه اللامع
وأنت ...
في الماء تنامين ، وكالماء الذي يرجف
ترجف أضلاعك ، تدعوني
أن أمنح الدفء لاطفالك ، والبرد لاحداقك
والزهر والاثمار واللون لاوراقك

***

جزيرة الصقر !
سأحيا يومك المشرق .

سعدي يوسف — **الجزائر**

● جزيرة في نهر شط العرب ، جنوب العراق

ادونيس و «كتاب التحوّلات»

بقلم الدكتور علي سعد

ما من مرة وضعت فيها امام مجموعة من الشعر الحديث الا وتساءلت : هل هذا الشعر يحقق تقدما في حركة الشعر العربي ؟ وهل الصيغة التي اختارها شاعرنا تتناسب مع ما يحلم به قراء العربية المستنيرون الذين يريدون لشعرنا ان يتغير على نحو ما وان يبتعد عن دائرة الاشكال المحنطة التي ما انفك يدور في حدودها ؟ ولكن في اية وجهة يجب ان يسير التغير المنشود ؟ والى أي مدى ؟ وما هو الحد الذي ينبغي لشعرنا المتحرر ان يقف عنده في التفاتته لآفاق جديدة قبل ان يفقد اصالته كمظهر فني لمجتمع عربي يتطور على وتائر جديدة ؟ ولكن ما هي الاصالة ؟ وهل يمكن للاصالة ان تتفق حقا مع ضرورات التحرر والثورة على التقاليد الموروثة ؟ وبأي حق نطالب الشاعر بأن يلتزم بحدود امام حريته في الخلق ؟ ومن الذي يستطيع الادعاء بامتلاكه الحقيقة المطلقة التي تخول له ان يملي على الشاعر ما ينبغي له ان يفعله ؟ وما ينبغي له تركه ؟ وان كنا نعتقد ان الشعر عمل ابداعي ، وانه اختيار بين ما لا نهاية له من الحلول والصيغ المحتملة ، فكيف نتصور ان يكون ثمة ابداع وحرية اختيار حقيقية في نطاق القيود والتحديدات التي نحاول ان نضربها حول ذهنه وخياله وحساسيته ؟ وبعد، ما هو الشعر ؟ وما هي عناصره الاساسية ؟ هل هو مادة ومضمون فكري وعاطفي ؟ وهل هو نغم وايقاع ؟ وهل يمكن لاحد هذين الوجهين ان ينهض وحده بالشعر ؟ ام انهما الجناحان اللذان لا سبيل للشعر ان يحلق بدونهما ؟

كل هذه الاسئلة تبادرت الى ذهني عندما ولجت العالم الذي يعرضه علينا أدونيس في « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، مثلما كانت تتبادر الى ذهني كلما واجهني شعر من شعراء المدرسة الحديثة. فنحن في هذا المنعطف الحاد من تطور الشعر العربي ، لا نزال دائما نطرح قضية تجديد الشعر برمتها امام كل اثر نعتبره يدفع حركة التطور الى امام او الى وراء .

وللقارىء العادي ان يجيب على الاسئلة الجذرية التي تدور حول هذه القضية وفق ذوقه ومزاجه . ومن حق كل قارىء ان يقابل الشعر الحديث بالقبول او بالنفور وان يقبل عليه بنهم او ان يرفضه رفضا تاما على اساس انه هرطقة فكرية ومروق من التقاليد وخروج على التراث العربي .

على كل حال ، فان علاقة الحب او النفور لم يعد لها من معنى في مجال نقد الشعر الحديث . فالشعر لم يعد يهدف قبل اي شيء اخر الى استثارة عواطف القارىء او هز مشاعر المستمع . الشعر الحديث اصبح يطمح الى ما هو ابعد من مجرد استهواء قلب القارىء او السامع . انه يسعى قبل كل شيء الى مخاطبة عقل القارىء وتحريك قواه الواعية .

وكتاب « التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » نموذج لهذا النوع من الشعر الذي يبتعد قدر الامكان عن محاولة نقل الانفعال واثارة العواطف لدى القارىء . فهو زاخر بالرموز والاشارات والتلميحات والاساطير التي لا سبيل الى فض اسرارها الا باستعانة القارىء بكل قواه الادراكية وتجنيد مخزونه الثقافي عند كل خطوة .

فما ابعدنا ، ونحن مع ادونيس في « كتاب التحولات » مثلما في سابقه : « اغاني مهيار الدمشقي » ، عن نظريات المدرسة التي كانت تنادي بلسان برغسون : « ان غرض الفن هو تنويم القوى الكاملة والواعية عند القارىء » ، وبلسان الاب بريمون عندما كان يعلن : « ان الشعر مغلق على جماعة العقل » . وما ابعدنا عن المفاهيم التي حاول سعيد عقل ان يطبع بها الشعر اللبناني عندما كان يقول منذ حوالي ثلاثين سنة في محاضرة له بالجامعة الاميركية : « الشعر حالة من اللاوعي . ولا يمكن نقل هذه الحالة الى القارىء الا بسبيلين : اولهما بتعطيل الوعي عند القارىء وحمله الى الحالة اللاواعية التي كان يجتازها الشاعر حين ولدت القصيدة في ذاته ، وثانيهما بايجاد الموسيقى المسكرة » .

فادونيس يقف في طليعة شعرائنا الذين يريدون أن يحولوا الشعر عن مهمة تحقيق هذا الخدر اللذيذ والنشوة الحالمة المتأدية من تعطيل الوعي بواسطة النغم والموسيقى المسكرة ، وبواسطة تتابع الصور العذبة والهمسات الحلوة .

ان ادونيس ، بمحاولتيه الاخيرتين خاصة : « اغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات » ، وبجماع المفاهيم التي تكونت حول اثاره ، قد عمل مع شعراء اخرين من جيله (خليل حاوي خاصة) على وضع الشعر في صف المعارف الفكرية والفلسفية التي تستوجب عند القارىء يقظة الوعي والعقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الاولي . ورغم

تأكيد ادونيس وخالدة سعيد، زوجة الشاعر، في حديثها عن شعره، على اهمية الحدس في عملية الخلق الشعري، نرى شاعرنا يتجه، ربما من غير قصد، الى طبع شعره بطابع عقلاني وذهني. وهذا الاتجاه لا يتجلى فقط في محاولته لتوسيع ميدان التجربة الشعرية الى هموم ميتافيزيقية كانت في الماضي وقفا على الفلاسفة والمفكرين: قضايا الموت والحياة والله والروح والجسد والمصير الانساني. وانما ايضا في ادارته الظهر لطرق القول المألوفة وباطراحه الوضوح التقليدي والتسلسل المنطقي الشائع في اللغة العادية، وبمحاولته الدائمة لدعوة القارىء الى اصقاع مجهولة من العالم لم يكن الشعر المألوف يجرؤ على ارتيادها. هو يسعى الى تذكيرنا باستمرار بعدم التوافق المستمر بين العالم الذي يحيط بنا ووسائلنا للتعبير عنه وعن العلاقات التي تربطنا به.

***

في هذه الجولة الخاطفة استطعنا ان نتبين، لمحا، سمتين بارزتين في « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل »:

اولاهما تتعلق بغلبة الهموم الميتافيزيقية على رؤياه الشعرية مع انجذاب خاص بفكرة « وحدة الوجود » وبالاتجاه الصوفي والروحاني.

وثانيتهما محاولته تخطي الواقع الموضوعي والمنطقي الذي يعبر عنه، عادة، القول المألوف واقدامه على قلب النسب والقيم المتعارف عليها بين الاشياء والافكار والمفاهيم.

فاذا اضفنا الى هاتين السمتين سمة ثالثة تتعلق بالشكل البحت وطريقة الصياغة، نكون قد رسمنا بايجاز بالغ صورة شاعرنا كما تبدو في مجموعته الاخيرة « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل ».

فلنتقدم الان لتعميق معرفتنا بالمجموعة وبصاحبها ولنلق باللحم والدم على خطوط الصورة التي لم نعط غير لمحة خاطفة عن هيكلها العام.

ولنبدأ بالسمة التي نعتبرها السمة الغالبة عند ادونيس: تعمده قلب النسب والقيم والعلاقات بين الاشياء والصفات، والانسان والكون.

عند كل خطوة نخطوها في « كتاب التحولات » نقع على سلسلة من الصور الاكثر غرابة واكثر ابتعادا عن منطق العالم الذي عرفتنا به حواسنا وتجربة حياتنا اليومية والذي صورته لنا كل وجوه المعرفة الانسانية.

وهذه الصور الموغلة في الاغراب يزرعها الشاعر في كل مقطع بل في كل بيت بمجرد مزاوجته بين الفاظ لم نكن لنتوقع ابدا تزاوجها في السياق الذي يتبعه الشاعر لو ابقينا لها مدلولها المتعارف عليه في الاستعمال الشائع. ولفرط ما يدهشنا هذا التقريب بين مدلولات لا شيء يقربها في واقعنا العادي، نضطر احيانا كثيرة لان نحمل الالفاظ التي تحملها معاني وقيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع. وعلى هذا النحو نقع في اللعبة التي يتعمدها الشاعر: ان يعيد للكلام فعاليته الايحائية الاولى وقدرته التعبيرية البكر التي طمسها ابتذال الاستعمال المألوف. فالشاعر الذي لا يملك غير الكلمات التي قضى الاستعمال العادي على جدتها وطراوتها، يعيد اليها قدرتها السحرية على بعث العالم الذي يستهدف خلقه او ترويضه بتنسيقها في تسلسل جديد لا يتفق مع المنطق العادي لمفهومها اللغوي. هذا المزج الجديد اللامألوف للكلمات القديمة يحمل هذه العناصر الى ذروة احتراقها ويلقي بها الى اقصى ما يمكن من التفاعلات والتحولات التي تحملها بشحنات لم تكن مألوفة من الضياء والحرارة ومن العتمات، واحيانا بالقدرة التفجيرية التي ترافق الحدث السحري.

الشاعر يعيننا على اجتياز المسافات التي تفصل بين قدرة الالفاظ على التعبير كدلالات على الاشياء وفعلها كرموز توحي بالسحر الكامن في اسرار الكون التي يتركها الكلام العادي في العتمة.

ومن هنا كان شعورنا بالدهشة (والدهشة باب الفرح الطفولي امام المعجز) عندما تجبهنا التركيبات البنائية اللامتوقعة. ومن هنا كذلك شعورنا بالغموض يلف هذا القول الغريب الذي يتأرجح بين « السحر » و « الاشارة ». وهذا الغموض، يعترف ادونيس بانه متعمد، مقصود، لبث السحر المفقود في اللفظ. وهو الذي ينادي في قصيدة « الاشارة » من باب « زهرة الكيمياء » بنيته المبيتة تلك:

« وسوف ابقى غامضا اليفا
اسكن في الازهار والحجاره
اغيب، استقصي، ارى، اموج
كالضوء بين السحر والاشاره. »

وفي باب « اقاليم النهار والليل » هو يقول:

« حرك شفتيك بكلام لا يفهمه غيرك
فيصغي اليك الورق وجحيم الاغصان ...
تطالع بجوارحك الغيب وتحيا مطبوعا على البدعة. »

والمجال هنا يضيق عن ايراد الامثلة على المواضع التي يستغل فيها الشاعر هذا اللون من سحر الاكتشاف المتجدد بسعيه لاستنفاد الاحتمالات التي لا تحد من التأليف بين الكلمات والتزويج بين الالفاظ بحيث تتوهج اضواء ما كانت لتبدو في التراكيب التقليدية المتحجرة على صيغ قليلة التغير.

ونكتفي على سبيل المثال بايراد بعض المقاطع نقتطفها، على غير هدى، للتدليل على النهج:

منها قوله، في « شجرة الاهداب »:

« وحينما استسلمت في جزيرة الجفون
ضيفا على الاصداف والجزار
رأيت ان الدهر قاروره ... »

وقوله في « فصل الصعود الى ابراج الموت »:

« حان ميعادنا ، والتلال
لبست خفها ، سبقتنا التلال ... »
« تحت موج المدينه
قمقم اخضر – فرشته الرياح
ملكوتا ونامت فوق ريش النهار »
ومنها قوله في « فصل الحجر » :
« شبح يتغلغل بين سلالم الوقت
ينشر صوته حبالا ...
شبح يربط المسافات ، يبعثر العقد ...

ليدخل
لو كنت شجرة لرأيت اهدابي موصولة بالافق
والافق موصولا بغيره
وغيره موصولا بالنقطة التي تجذبني وحولها
اترنح وادور »
وقوله في « الاعماق » :
« اسمع في ذاكرتي اجراسا اكتشف انها ارحام
واطفال ...
ارى جسدا يتقاطر اصدافا اصدفا
اصدافا تستدير كالاعمدة ، بين العمود واخيه
غيوم حبلى
تموت وتترك اطفالا لا اعرف منهم غير المطر
والعشب ...
رأيت فيلا يخرج من قرن الحازون – رأيت
جمالا واحصنة
تخرج من محارات بحجم الفراشة . »
« جزيرة الجفون » ، و « التلال التي تلبس خفها » ، و « ريش النهار » و « غيوم حبلى تترك اطفالا منهم العشب والمطر » . في نظر الشاعر ، هذه الشطحات التي تصدم حس القارىء وذهنه ، تحمل اليه عندما يتخلى عن كل افكاره السابقة حول مفهوم الشعر والمصطلح اللغوي ، جدة احساس بالوجود وشعورا بالفرح امام لدونة تكوين هذا الوجود والاحتمالات التي لا تحد لتشكله ولتوليده ولصياغته من جديد ، ولقيام علاقات بين الاشياء والكائنات من انواع اغنى واطرف مما نعرفه في الواقع .

نحن نعلم ان ادونيس مدين بمنهجه هذا الى المدرسة السريالية التي طبعت اكثر شعراء المدرسة الحديثة . فاعتماده على الغرابة وعلى قلب العلاقات بين الاشياء يضعه في صميم الخط السريالي الذي حاول ، في الغرب ، ان ينقل ميدان الشعر الى ما فوق الواقع وان يبتعد عن الواقع المألوف الذي ضيعت نكهته وجدته اجيال وقرون من التفكير العقلاني المنظم ..

وصرخة ادونيس في « فصل الحجر » :
« من لي بما يذكر ويشهي ،
ذهب الاستطراف
ماتت الشهوة وشيّخ كل شيء »

تعبر عن غصته امام تفاهة الواقع الذي الفته حواسنا ومداركنا واستنفدت منه تبسيطاتنا المنطقية وآلية تصوراتنا العقلانية كل الطرافات وحلاوات الاكتشاف . فهو يلتقي مع السرياليين في رفضهم لهذا الواقع الذي حولته المعرفة العقلية المنظمة الى شيء باهت . وانا لا اعرف بين شعرائنا المحدثين من استطاع ان يوغل اكثر من ادونيس في طريق المغامرة في مجاهل هذا العالم اللامرئي واللامعقول القائم على التخوم بين اليقظة والحلم.

ولكن ارتباط شاعرنا بالمذهب السريالي كما عرف في الغرب ، لا ينفي تأثره بقسمات الاتجاه السريالي المتناثرة في الاداب العربي والاداب الشرقية الاخرى : فقصص الجن والاساطير والخرافات وسير الانبياء والاولياء واحاديث الصوفية التي تزخر بها كتب الادب والتاريخ والسيرات والرحلات ، في اداب الشعوب الاسلامية غنية بالاشارات الى عالم غير مرئي يختلف في ابعاده ونواميسه وعلاقات الاشياء والاشخاص والكائنات فيه ، عن عالم واقعنا الذي رسمته حواسنا وتجربتنا اليومية . من عالم الغرابة هذا استقى ادونيس مواد كثيرة متناثرة في مجموعته « كتاب التحولات » . والاقاصيص الاسطورية التي ضمنها مجموعته ، والتي لا نعلم حقا ان كانت من وضعه او من وضع الكتاب الصوفيين الذين يستشهد ببعض اقوالهم او بغيرهم ، والتي تبعث اجواء وعوالم على غاية الغرابة ، تذكرنا من قريب ومن بعيد بالقصص التي كانت ترد في احاديث اهل الكرامات ومشائخ الصوفية واولي العزم ، هذا الى جانب اضفائها جوا خانقا من نوع الجو الذي يخلقه كافكا في تصوير الكوابيس التي يتعرض لها اشخاصه .

وطريقة ادونيس في تخطي الكثير من قواعد البلاغية التقليدية وفي استغنائه احيانا عن زوائد القول التي تستعمل عادة للربط بين الجمل وللانتقال من فكرة الى فكرة تذكر كذلك بلغة اقطاب الصوفية الذين يعتمدون هذه اللغة الباترة المغلفة بتهاويل القول لمضاعفة الاثر المتفجر لاقوالهم في نفوس سامعيهم .

ولكن ما هي الحدود لهذا الواقع الماورائي الذي ترسم بعض ملامحه هذه الصور والرؤى المتفجرة على ذرى التعابير الموغلة في الاغراب ؟ وما علاقته بالواقع الذي نعرفه في حياتنا العادية ؟ وما موضع الشاعر والانسان منهما ؟ وما موضع الجميع من الوجود ؟

ان الاف الصور والايماءات والاشارات التي تومض هنا وهناك في الابيات المتعاقبة كما تومض اضواء الاسهم النارية في ليل كثيف دون ان يبدو للوهلة الاولى اي ترابط بينها ودون ان يدرك القارىء او المتفرج مدى المسافات والوشائج التي تصل او تفصل بينها تتطلب ممن يبتغي ان يتبين صورة على شيء من التماسك ان يلتفت لا الى الاضواء المتألقة فحسب بل الى العتمات التي تقف لحمة خلفية بينها وحولها .

هذه الومضات الخاطفة تشكل اذن علامات الطريق الى ما تسميه زوجة الشاعر ، خالدة سعيد ، في التعريف بكتاب التحولات « عالم الرؤيا الادونيسية » .

في هذا العالم ، نحن لا نجد اثرا للكون التقليدي ولا للناس الذين نعرفهم على وجه ارضنا ، في علاقات اجتماعية ندركها . ونحن لا نحس بالهموم والعواطف والاهواء التي تعصف عادة في ظاهر حياتهم المشتركة . نحن لا نتقرأ اي وجه للانسان الذي يحب ويكره ويفرح ويبكي ويتعذب لاسباب يمكن ان يدركها اي انسان . كل العواطف والانفعالات والاندفاعات التي يصورها هذا الشعر ليست الا استعارات من عالمنا الحقيقي لتعبر عن تحرك الشاعر في عالم « لاواقعي » ، في عالم ذهني صرف ملأته مخيلته بالرموز والاساطير والترهات والافكار والرؤى الميتافيزيقية . الشاعر هنا لا يرود وسط الناس وفي صميم حياته وحياتهم ، وانما وسط غرائب الثقافة الانسانية التي تفتحت تحت كل سماء . انه يهرب من التعبير المباشر عن العواطف الحقيقية ومن نبض اللحم والدم ومن تطلبات الفكر الخام الذي يسعى لان يتعرف الى الكون بالكلمات والصور والافكار المطابقة لابعاده واشكاله والوانه . الكون الحقيقي لا يهم الشاعر بقدر ما تهمه الاحتمالات التي لا تحد لتصوره والاحساس به او الحلول في اشياء .

فادونيس ينتمي الى طائفة الشعراء الذين يرون في الشعر مولد كل فعل ويقولون مع ريمبو : « ان فعالية الشعر تقوم على قدرته على تغيير الكون » ، ريمبو الذي كان يحلم بنقل شعوب وعروق وزحزحة قارات بفعل الكلمة .

وبمثل هذه البراءة في الاعتقاد بقدرة الشعر الخارقة وبالفعل السحري يقول ادونيس في « ايام الصقر » :

« لو انني اعرف كالشاعر ان اغير الفصول
لو انني اعرف ان اكلم الاشياء
سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات ...
وقلت للاشياء والفصول ...
مدي لي الفرات ...

لو انني اعرف كالشاعر ان ادجن الغرابه
سويت كل حجر سحابه
تمطر فوق الشام والفرات
لو انني اعرف كالشاعر ان اغير الآجال
لصحت يا غمامه
تكاثفي وامطري
بالله يا غمامه ... »

وفي « اغاني مهيار الدمشقي » كان شاعرنا يعبر عن غصة الشاعر الواقع في تناقض محدودية ذاته ولانهائية قدرة الكلمة على احتواء العالم واعادة صياغته :

« احب حدودي واكره اني احب حدودي
الا صورة من جديد تصاغ لهذا الوجود ؟ »

واندريه بريتون ، احد مؤسسي الحركة السريالية ، والذي نعته الينا الأنباء مؤخرا ، لا يعدو هذا المفهوم حينما يقول :

« ان تغيير العالم مرتبط بتغيير الصورة التي يحملها الانسان عن العالم ... انه سيعيد وجوه الاتصال الاولي بين الانسان والكون ...

والغاية التي يستهدفها (العمل الشعري) هي معرفة المصير الابدي للانسان العام الذي تستطيع الثورة وحدها ان تعيده كاملا الى مصيره » .

ولنسمع ادونيس يفصل بعبارات اكثر اتقادا هذه الفكرة في تقدمته لشعر يوسف الخال ، فيعطينا بذلك المفاتيح لتحديد معالم رؤياه الشعرية :

« هذا الشعر هو شعر غاية وطريق نحو هذه الغاية. الغاية واضحة : نقطة اشعاع وجاذبية . اما الطريق فتبدأ من نفس الشاعر : تعبر التاريخ والزمان والحضارة في اتجاه تلك النقطة حيث يتلاقى الشاعر بجذره . الشاعر ، هنا ، لا يهدف الى اقامة هوية جديدة في مناخ جدة العالم وانما يهدف الى الالتقاء بالجدة الابدية التي تغمر العالم والتوحد معها » .

ثم هو يقول في مكان ابعد :

« فالغاية الاخيرة التي يتطلع اليها الشاعر ليست رفض العالم مع انه مليء بالعوائق والاستحالات وانما هي اقامة صلح دائم وانسجام دائم بين الروح والعالم . اذ ليس هنالك ، في حدس الشاعر ، فاصل اساسي بين العالم الذي نراه والعالم الاخر . والاشياء حولنا هي انعكاس لمعناها الميتافيزيقي الاول . وشعورنا بحضورها

نوع من الكشف والمعرفة » .

هذه هي اذن بعض وجوه القضايا الميتافيزيقية التي ينبري الشاعر لمواجهتها في مجموعتيه اللتين تلتا ذلك : « اغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات » :

الالتقاء بالجدة التي تغمر العالم والتوحد معها .

اقامة صلح دائم بين الروح والعالم .

ازالة الفواصل بين العالم الذي نراه والعالم الاخر .

ان شاعرنا يعبر عن ايمانه بمبدأ وحدة الوجود والنظرة الحلولية بكل ما اوتي من قدرة تعبيرية . وليس من خفقة في شعره تخلو من الايماء الى رغبته التجسد في الكائنات صغيرها وكبيرها ، وبدائي التكوين فيها او معقدها .

منذ « اغاني مهيار الدمشقي » ، هو كان يقول :

« وحِّد بي الكون فاجفانه تلبس اجفاني
وحِّد بي الكون بحريتي فاينا يبتكر الثاني ؟ »

وكل خاطرة عنده تتخذ شكل عملية تحول بين الاشياء . الاشياء والكائنات تبدو عنده في غاية الهشاشة والرهافة واللدونة في تكوينها . ان اقل لفتة من الشاعر تبعث التمزق في كينونتها . فلا عجب ان بدت كل الكائنات بالغة الشفافية في عالم لا نهاية لعمليات التمزق والتحول في داخله . ولا عجب ان انتقلت الشفافية الى ذات الشاعر من الاشياء التي يتحول اليها :

« هكذا اعتبر كالزجاج شفافا ولا ظل لي
اصير كبريق اللؤلؤة : اضرب العيون واعود
الى بؤرتي . »

من هنا نرى نقلته الدائمة بين الاشياء والكائنات الحية ، من مثل قوله :

« .. صار التراب كتبا
والله في كل كتاب ..
انا هو الساكن في طوقك يا حمامه
في سربك الراحل يا خطاف
انا هو الفرات والجزيره . »

وفي « فصل الصورة القديمة » نجد صورا اخاذة لهذا التواصل المستمر والتبادل الدائم بين ماهية الانسان والاشياء :

« ... سأشق عروقي
نهرا يحمل الفضاء
سادور مع الكوكب المغرب او جمرة الشروق
لابسا قامة الهواء ...

« .. اعطني ان اكاشف هذي العصافير هذا الجماد
اعطني ان اكون الحصى والحرير . »
« ... كل دم الفرات
في جسدي يجري وفي حنيني
وها انا ازنر السهول
اسير في الاكواخ والحقول . »

وفي باب « اقاليم النهار والليل » يكرر الشاعر رغبته في تبديل ذاته والانتقال الى اي شكل اخر من اشكال المخلوقات :

« اصير شيئا من المكان ... جدولا او سمندلا
او خزامى
او غير هذا من خلائق الرب سبحانه
...
تولد انذاك الشفافية
ادخل انذاك في النسيج الكوني

يلزمني الخروج من اسمائي
علي اسبر ـ علي احمد سعيد ...
يصارع ، يتكسر كالبلور ـ وادونيس يموت
والهواء شقائق واعراس في جنازته
اورفيوس ! الرعاة يبحثون عن ذبيحة
الوباء جالس عقيم لا يطرده الا صوتك ... الا دمك »

واورفيوس،هنا، (وهو الفنان الذي استطاع بانغامه العلوية ان يرقق قلوب الوحوش والإلهة حتى سمحوا له باخراج حبيبته اوريديس من براثن الجحيم) يرمز الى قدرة الفن على قهر الموت والعدم . واشارته الى ادونيس والشقائق والجنازة تلميح الى الاسطورة التموزية وما تتضمنه من معنى حلول الانسان في الاشياء الذي يمثله انجلال دم تموز بعد مصرعه في الشقائق وفي المياه ، وبالتالي تلميح الى معنى البعث والتجدد .

وفكرة الولادة المتجددة والبعث بعد الموت تتردد دائما على ريشة ادونيس . فقد سبق له ان كرس لها قصيدته الطويلة «البعث والرماد» التي ظهرت في مجموعة « اوراق في الريح » والتي تمثل فيها بالطائر فينيق رمزا لغربة الانسان في هذا الوجود ولاقدامه على اقتحام سور الموت احتراقا بمحض اختياره لكي تنبعث الحياة ويستيقظ الربيع من رماده .

وهو يعود الى هذه الفكرة في « كتاب التحولات » وخاصة في ملحمة « الصقر » فيربطها بصيرورة صقر قريش الذي روى مختلف مراحل كفاحه حتى لم يتردد ان يقول بصدده :

« وقيل : بعد القبر ، شق القبر ، القى موته وطار.
يبحث عن امومة
في وطن الانسان »

ولا حاجة بنا الى التذكير بان هذه الصورة التجددية التي ترتبط بمعنى الفداء عند المسيحيين ، ترتبط كذلك بالاقل في انقاذ المجتمع والامة على يد الفرد او الاله او البطل او النبي الذي يجسد معنى العودة والانبعاث . ونحن نجد امتدادات وتراجيع لهذه الفكرة التموزية في اساطير الكثير من الامم ، عند الامم الجرمانية ، حيث يرقد الامل بعودة فريد ريك برباروسه الذي يرقد مع فرسانه في

ـ التتمة على الصفحة ٤٤ ـ

منظر قتل

١ ـ الفتاة :

نزلت واغتسلت ـ ذات مساء صيفي ـ في قلب النهر
فانهدلت أشجار الصفصاف ،
سكبت خضرتها في العينين الواسعتين
وانكسرت أسرار الكرمة في الشفتين .
ينعقد عصير الشجر الطيب في النهدين
وحقول القمح تفض سنابلها في الصوت
وزهور اللبخ تحط حريرا في غيطان الزغب
المشمس والاسرار
والطمى الظامىء في طبق البلور
يتوهج بالألوان السبعة مفتتحا صيف التكوين ..

٢ ـ الفتى :

اختبأت في الشال الاخضر
أسراب عصافير خضراء
وحدائق أقمار سمراء .
وهبته نوافير الاشعار
حنجرة تضحك فيها النار
ويغني السنبل والاشجار .
وهبته الساقية الخشبية
ترتيلة روح الأرض
فانسكبت من شفتيه مواويلا أرضية .
تخضر وتزهر من رئتيه جذور الجوع ،
تتهدل في شفتيه فاكهة الاصوات
بعصير الطمى ورغب النهر وحلم الصاعقة المخضرة في الانسان ..

٣ ـ العاصفة : أصوات :

ـ عيناك الواسعتان
بهوان انفتحا في غابات الفضة والاقمار .
ـ موالك رمح يزحف في زغب النهدين
ويغمغم في بئر الاسرار .
ـ طفلتنا تزرع في عينيها شجر النار .
ـ قريتنا تأكل فاكهة الاحجار
قريتنا ترضعنا رأس المسمار .
ـ داست أقدام الجبل على اقدام الشمس
فانطرحت تنزف فوق الاسطح والاسوار .
ـ العالم يفضحنا لو نهرب في المزمار
العالم يقتلنا لو ظللنا في الصهد جدار
والجبل تدلى في الآبار
ـ جذران التحما في الاغوار
فالتمعت تحت سماء الصيف بروق العار .

٤ ـ صوت مذبوح :

جسد عريان
مقطوع الرأس ، وحيد في أقبية الموت
تتغنى تحت عباءته طعنات الخنجر والاحزان :
« يا قريتنا الواطئة الجدران
مدي قدميك العاريتين وخوضي في زلق القربان
واغترفي من جسدي الحناء
وانسكبي في أغوار الطعنة بعد الطعنة ،
ردي ما يتردد تحت عباءة موتي من أصداء .
يا ساقية الصيف المرتحل الافياء
ماذا كسر في قادوس الخشب غناء الماء !!
صلصلة الموت انغرست في جنبى ،
فضاعت قافيتي الذهبيه
يا سر الشمس الزغبية
دفنتك رياح العالم في صيف التكوين
واحترقت عينك تحت بروق العار .. »

٥ ـ رحلة جسد :

الجسد السابح في التيار
يرتعش على ايقاع الشمس ، وينصت للاغوار
طعنات الخنجر يعشب فيها الطمى ويسترها ظل الاشجار .
الجسد السابح يرقص تحت جسور الليل
يتكسر في رئتيه الصدف المعتم والعشب الدوار
يتسلل عبر القنطرة الطينية ،
ينتظر جواد النار
كي يدخل في غابات الظلمة والاعراف
كي يدخل في قادوس الساقية السفلية
ويغني في أعراس الارض
أغنية النار الاولى في أشجار الجوع . .

القاهرة

محمد عفيفي مطر

جميل الأيادي

قصة بقلم أديب نحوي

— ١ —

اليوم ، احضروا جميل الايادي ، الى السراي الجديدة ، لعند المستنطق ، قبل انتهاء الدوام ، بساعتين . استجوبه الشرطة ، قبل ذلك في المخفر ، وبسرعة . فسألهم وهو يبكي : هل انه هو الذي خلقها ؟ فقالوا له ، وهم يظنون ، انه قد جن : لا ، لست انت الذي خلقتها . فاجابهم وهو ممنون ، كثيرا ، من هذا الكلام : أن الذنب ليس ذنبه . لانه ليس هو الذي خلقها ، هكذا ، بل الله .

فختم الشرطة تحقيقهم ، عند ذلك . اخذوا ابهامه الايمن ، فوضعوه فوق علبة الحبر اولا ، ثم جعلوه يبصم في نهاية الورقة . وقالوا له : خلص . ثم ساقوه الى السراي الجديدة لعند المستنطق ، بعد ان وضعوا في يديه معا ، عند الرسفين ، قيدا من الحديد .

ان قنبازه الابيض الحرير الكروزه ، صار من كثرة ، ما هو ملوث بالدم ، كأنه مصبوغ في المصبغة ، بالاحمر . حلو ، رغم الخمسين . معتدل الطول . عيناه سوداوان وكبيرتان . وجبينه عريض وابيض . وشارباه ، ليسا مفتولين ، بل قصيرين ومقطوعين باستقامة ، من كل طرف ، من الاعلى الى الاسفل ، فوق شفتين رقيقتين ، وفم صغير ، وذقن لها في منتصفها ، طعجة . وعاري الرأس .

ظل ، قبل ان يقيدوه في المخفر ، يرفع يده ، وهو يحكي ، ويلمس رأسه ، وشعره الشائب الغزير ، مفتشا عن طربوشه ، اكثر من عشر مرات . لم يتذكر اين سقط . لكن ، شعر بكثير من الخجل ، عندما خرج من المخفر . لاول مرة في حياته ، منذ ان اصبح رجلا ، يظهر في ارض حارة القوس ، عاري الرأس ، بدون طربوش . يا عيب الشوم ..!

— ٢ —

اليوم ، احضروا جميل الايادي ، الى السراي الجديدة ، من مخفر حارة القوس العتيقة البعيدة . وكان قد وقع ، منذ الصبح ، في حارة القوس ، مشاجرة . وقع فيها من بيت المنصور ثلاثة ، ومن بيت الفتاح ، اربعة . سبعة ماتوا . والجرحى عشرون ، واكثر . يا لطيف . وكان المستنطق الاول مشغولا بنتائج تلك المشاجرة ، فحولته النيابة ، الى المستنطق الثاني ، ومعه ضبط تحقيق الشرطة ، وانه ، فيه ، قد اعترف . أخذه شرطيان ، اول الامر ، الى القبو ، الذي له درج يتصل بغرفة المستنطق ، رأسا . فقعد هناك على الارض ، وكوم نفسه على بعضه البعض ، واسند ظهره الى الحائط . وبكى . وبقي هناك على هذه الحالة ، مقدار ساعة ، لا يتحرك . كأنهم اتوا به ، وقالوا له : هذا جدار يوشك ان يسقط ، فاسنده ، حتى لا يقع . فالصق به ظهره ، وسنده ، ولم يتحرك ، لا يمينا ولا شمالا . لا بوجهه ، ولا ، حتى بعينيه .

بكى قليلا وفكر . ثم ، كثيرا كثيرا . وفكر : هل ان أم حسن ، زوجته ، مع اولاده الصغار ، ما زالوا محبوسين في القبو بالبيت . ام انهم كسروا الباب ، الان ، وخرجوا . ام اتى الجيران ، وفتحوا لهم الباب بالمفتاح .؟ أم ماذا جرى ؟

وخطر له : بأي وجه اقابلها لما نلتقي . وتقول لي : هكذا يا ابن عمي . كذبت علي ! . جعلتني انزل الى القبو مع الاولاد ، ثم خرجت واغلقت وراءك الباب ، واقفلته بالمفتاح ، من اجل ان تفعل فعلتك ؟

— ٣ —

قبو التوقيف عتمة . وكان فيه اشخاص اخرون ، يمشون من اوله الى اخره . ويقف بعضهم ، فوق رأس جميل الايادي ويسأله :

— ماذا فعلت ؟ فلا يجيب . فينظرون الى النور القليل ، النازل من اعلى النافذة المشبكة بقضبان الحديد ، ثم اليه ، ليتبينوا : من هذا الرجل ؟ فان واحدا ، اتى بعد ذلك ، وجلس القرفصاء جنبه ، وامعن النظر اليه . ونهض وقال : عرفته . هذا جميل الايادي ، حلاق حارة القوس . انا حلقت عنده ، سنة كاملة ، عندما كنت اشتغل حمالا في خان بيت الخميس ، بتلك الحارة .

وجرى حديث بين الموقوفين في القبو ، عند ذلك : هل انه ، اذن ، مشترك ، في تلك المشاجرة .

فقال بعض منهم : لا نعلم .

وحكى اخرون : سمعنا ونحن في النظارة ، هذا اليوم ، صباحا ، عن المشاجرة التي وقعت في حارة القوس ، ووقع فيها — يا لطيف اكثر من عشرين قتيلا . لكن لا نعلم . وان تلك المشاجرة ، ابتدأت بين احمد منصور من طرف ، وصبحي فتاح من طرف اخر . وهما صديقان ، من الروح للروح ، طول حياتهما . وما فهمنا ، لماذا انهما تقاتلا . أبدا ، ما فهمنا ، لماذا تقاتلا ، الواحد مع الثاني ، ثم لحق بكل منهما ، الى ارض الحارة ، اخوة كل واحد واولاد عمه . وصار ضرب الرصاص كالمطر بين العائلتين . ما فهمنا .!. فهل ان هذا الحلاق ، مشترك في تلك المشاجرة؟

لكن الحمال الذي عرفه . اعترض :

— لا اظن انه مشترك في المشاجرة . هذا حلاق مسكين ، وفقير لا يتشاجر مع احد . من بيته الى دكانه فالجامع . ومن الجامع الى بيته بعد صلاة العشاء ، رأسا . أنا اعرفه . فهو لا يقعد في قهوة الحارة .

فايده واحد من الموقوفين ، له شاربان معقوفان ، ويبرمهما . وهو من حارة قاضي العسكر . فانه قال :

— صح يا ابن العم . صح . حلاق وعكيد ؟ لا يمكن . العكيد يقاتل . اما الحلاق ، فيحلق للناس ، ولا يتشاجر مع احد . لا احد عندنا من القبضايات في حلب ، يرضى أن يتقاتل ، مع حلاق ، ولا مع قهواتي ، ولا مع حمامي . فهذا عيب .

— ٤ —

صح .

جميل الايادي حلاق . عنده في سوق حارة القوس ، دكان . فيها كرسي عتيق واحد ومرآة . ومكتوب على باب الدكان : أنه صالون زهرة الشهباء . فمن الشهباء العتيقة ، الكائنة عند ابواب البلد البعيدة ، فيه كل شيء . العدة كلها من الامواس والمقصات ، قديمة . وسوداء من كثرة الاستعمال . والمناشف مهترئة ومزفتة . اما من الزهر ، فليس فيه اي

شيء . عتمة مثل عتمة القبو . فلا يعيش هناك الزهر . لا يمكن . وسقف ينخل منه التراب على رؤوس الزبائن. والجدران على طاق الحجر. لكن، من من ابناء الحارة الدراويش ، يحلق في غير صالون زهرة الشهباء ؟ ولا واحد . ابدا . اولاد الوجهاء وحدهم ، من المنصورين والفتاحين ، يحلقون في صالون النعيم ، الكائن في شارع الحارة الرئيسي . امـا الدراويش ، فعند جميل الايادي : حلاقة الذقن بربع ليرة ، وقص الشعر بنصفها . ومن يحلق ذقنه ويقص شعره ، مرة واحدة فله تنزيل الستين قرشا ، النصف وفوقه فرنكان ، فقط . ومعشر لطيف . فجميل الايادي درويش ، ويحب الدراويش . ودود وبداري الزبائن : ان نعيما يا شباب . وعلى راسي ابو احمد ، او ابو علي . ويعرف كـل واحد منهم . ويعرف اسماء آبائهم ، فلا يغلط ويقول لمن اسم ابيه صالح ، على راسي ابو حسن . بل على رأسي ابو صالح . ولما يقبض الربع او النصف ، يقبله بشفتيه . ويضعه على رأسه . ويقول ، أن كان الوقت هو الصبح : استفتاح مبارك . وفي غير ذلك من الاوقات : الحمد لله على النعمة . ولا ينسى أن يشكر الزبون : الله يعوض عليك بالاحسن . وعندما يغلق الدكان ، مساء : الحمد لله . الحمد لله . الستر والعافية يا رب . والموت على الايمان . بجاه حبيبك محمد .

قطعة واحدة ، يعلقها ، جميل الايادي في صدر دكانه من الكرتون . وقد اهترأت كثيرا . لكن يمكن قراءتها .

ليست هي ، كما في الدكاكين المجاورة في السوق : ان الدين ممنوع ، والعتب مرفوع ، والرزق على الله . لا . فكثير من ابناء الحارة، يستدينون من عنده ، حلاقة الذقن ، خلال الشتاء عشر مرات ، وقص الشعر ، اربع . ولا يدفعون ، الا ، عندما يشتغلون في اول الربيع ، عند ابتداء موسم البناء ، ونقل الحجر والطين الى أعلى البنايات .

قطعة واحدة ، لدفع الشر والاذى ، عن هذه النعمة ، التي اغرقه الله بها ، بواسطة صالون زهرة الشهباء . مكتوب عليها ب «السلسل» : الحسود لا يسود . يقضي كل ايامه سود . فان امه ــ رحمة الله عليها ــ أشارت عليه ، بأن يعلق تلك القطعة ، عندما فتح الدكان . وذهبت فكتبت له ، عند الشيخ حجابا ، علقته بالخيط فوق القطعة . وحكت له همسا : العين لها حق يا ابني . الله يخزيك يا شيطان .

ــ ٥ ــ

لكن الحجاب لم ينفع جميل الايادي ، هذا اليوم . فلا بد أن العين التي لها الحق ، قد أصابته ، أخيرا .

ان جماعة الوجهاء ، من اهل حارة القوس ، ولا بد ان الشيطان ، هو الذي لعب بعقولهم ، اتوا هذا الصباح ، بعد ان انتهت المشاجرة ، بين بيت المنصور وبيت الفتاح، واخبروه أن اغلق دكانك يا جميل الايادي يا ديوث . ولا تعد لفتحها بعد هذا اليوم ، ابدا .

فلما صار يتوسل اليهم ، وحاول تقبيل اياديهم : ابوس ايديكم . انا رجل ضعيف ، وعندي سبعة اولاد . جميعهم قطع لحم . فمن اين يأكلون ، اذا انا اغلقت هذه الدكان . لطموه على وجهه . وواحد منهم ، ضرب المرآة بيده ، فانكسرت شقفتين . واخرون ، زجاج الباب ، فصار مئة قطعة . فبكى جميل الايادي ، ووقع على ارجلهم ، ليقبلها ، فرفسوه . وهو يبكي ويسالهم ، من خلال دموعه : ــ هل لانني حلاق ؟. ويخبرهم ، وهو عاري الراس ، بعد ان وقع طربوشه على الارض ، من اول لطمة ، وجاث على الركبتين : ان الذنب ليس ذنبه . لانه ليس هو الذي خلقها ، هكذا ، بل الله .

ــ ٦ ــ

اليوم ، احضروا جميل الايادي الى السراي الجديدة . وقبل انتهاء الدوام بساعة ، نادوا عليه ، من اعلى الدرج ، الذي يوصل الى غرفة المستنطق : ــ يا جميل الايادي . فنهض من مكانه ، وصعد الدرج .

ودخل الى غرفة المستنطق . ولم يسلم . بل قعد على الكرسي ، امامه ، صامتا .

فلما سأله : ــ هل ان سامية هي ابنتك ؟

اجاب : ــ نعم أنها بنتي وعرق عيني .

فقال له المستنطق : ــ لماذا انك فعلت ذلك ؟

فأجابه ، وهو مطرق الرأس ، الى الارض :

ــ يا بيك . الله يطول عمرك . اذا انا ما رحمتها وانا ابوها ، فمن يرحمها ؟

وصار يبكي من جديد . ويسأل المستنطق :

ــ يا بيك . يا بيك . دخيل الله ، ان تقول لي : هل ان الذنب ذنبي ، لان الله خلقها هكذا ؟ هل انني انا الذي خلقتها ؟ يا بيك ، دخيل حريمك ان تقول لي ، ام الله ؟ فما هي علاقتي ، انا ، بهذه القضية ؟

فغضب منه المستنطق ، ونهره :

ــ الله خلقها ، هكذا . نعم . فهمنا . لكن ، لماذا فعلت انت ، ذلك ؟ فهل انك يا رجل ، علمت ان التقرير الطبي ، الذي وصلني الان من عند الطبيب الشرعي ، يفيد العكس ، تماما ؟ فلماذا انك ، يا ظالم فعلت ذلك ، لماذا ؟

فانفجر جميل الايادي بالبكاء . وقال للمستنطق :

ــ يا بيك . انا كنت اعرف ذلك . ولم اكن بحاجة للطبيب الشرعي، حتى اعرف . انا كنت اعرف ذلك . لكن ، انا ، ابوها . وهي من لحمي ودمي ، فان ، انا ، لم ارحمها واعاونها ، فمن كان يرحمها او يعاونها ، غيري . من ؟ قل لي يا بيك ، أنا دخيل حريمك ، ان تقول لي .

فان المستنطق عند ذلك ، فكر ان جميل الايادي ، قد اتته نوبة من الجنون ، ولا فائدة من استجوابه فورا. فاعطاه سيجارة . وقال له بهدوء، وبشيء من الود :

ــ طيب . طيب . اقعد هناك في القرنة . ودخن هذه السيجارة . واسترح قليلا . وبعد ذلك ، تحكي لي ، وانت مستريح ، كل الحكاية .

ــ ٧ ــ

لم يشاهد الرجال من اهل حارة القوس ، وجه سامية بنت جميل الايادي ، ولا مرة . ابدا . انما تعرف وجهها النسوان . وقد حكين : ان الله لم يخلق بنتا احلى من سامية . ابدا . لم يخلق .

وواحدة من عجائز بيت الايادي ، هي عمة سامية الوحيدة ، الباقية على قيد الحياة . فتلك هي ام سمعو . وزوجها من بيت ذراع . ويستأجر بالضمان بستانا صغيرا ، جنب قرية شيخ سعيد . فهي التي ظلت تحكي

للفلاحات من بناء تلك القرية ، منذ سنتين . منذ ان طالت قامة سامية، وصار لها في صدرها نهدان صغيران . وتضرب المثل لما تحكي ، وتبتسم وتتباهى : انه كان في حينا بستان . والله ظل ينبت فيه ، غصبا علينا، بدلا من الزهر ، الف شوكة . فلما رضي علينا ، قمنا ذات يوم حلو من ايام الربيع ، فوجدنا ، أن الله ، قد انبت لنا من بين الشوك ، وردة . فتلك يا بنات هي سامية بنت اخي جميل الايادي . اجمل بنت ولدتها الامهات في حارتنا ، القوس ، من عشرين سنة ، واكثر بكثير .

فان سألتها البنات :

ـ يا ام سمعو . احكي لنا عن اوصاف سامية .

وكذلك ان لم تسألها البنات ، تظل خاشعة ، مقدار دقيقة . ثم تصفها ، وكأنها تنظر اليها ، وهي مبهورة من جمالها :

ـ طويلة وبيضاء . تقول للقمر ان يغيب ، لتقعد محله الرقيب . عنق مثل عنق الغزال . وشعرها اسود ، وطويل ، يصل الى الركبتين . وانعم من الحرير . آنعم . وفمها صغير .. صغير ، بقدر حبة الفستق الحلبي . ولها في ذقنها طعجة ، مثلما لابيها . وفي خديها غمازتان ، فلما تبتسم ، آه يا الله ، فانها تسحر حتى البنات ، لما تبتسم لهن . فكيف سيجري بالرجال ، كيف ؟ ولها زوج عيون ، سبحان الخالق . ما اكبرهما، وما احلاهما ..!

وتضحك ام سمعو وتقول :

فلا بد ان الله ، لما خلق بنت اخي ، سامية ، كان خالي البال ، حتى خرجت من بين يديه ـ جل جلاله ـ على هذه الصورة .

فاذا خطر لواحدة من الفلاحات ، وهي مبهورة ، بما تصفه لهن ام سمعو ، عن جمال سامية ، أن تقول :

ـ والله . حتى انزل الى البلد ، غدا . واذهب الى حارة القوس، واخطبها لابني علي .

فان ام سمعو ، لا تسكت . تضع يديها على خاصرتيها . وتتعجب اولا ، بعينيها . ثم تحكي بغضب :

ـ لا يا اختي . لا تتورطي . نحن لا نزوجها للضيعة . ابدا . اما كفى ، انني تغربت ، واتعذب بعيدا عن اهلي ..!! لا والله العظيم ، فنحن لا نزوجها ، الا لواحد عنده في البلد ، بيت ملك . وحلو . وله دكان في سوق الجوخ . ويليق بها . وحق النبي محمد ، لا يليق بها في الحقيقة الا واحد ابن نعمة . ولا نقبل مهرها ، انقص من الف ليرة سورية ، وحلق وخاتم وست سنارات ذهب ، وسجادة عجمية ، لا بلدية ، تمد بها ارض البيت ، وطاسة مكاوية ، وبدلتين : واحدة صيفية والثانية شتوية .

ـ ٨ ـ

قبل المشاجرة ، بشهر ، ظل الشباب من اولاد حارة القوس، الخجولون قليلا ، وهم ، ما زالوا بعد ، صغار السن ، يهمسون باصوات خافتة ، من الافواه للاذان ، في قهوة الحارة ، وفي المضافات : ان سامية بنت جميل الايادي .. آه .. ويبتسمون ، بشيء من الحياء . لكن ، وبلذة . ويشرحون الامر لبعضهم البعض :

ان احمد منصور ، وصبحي فتاح ، هما اللذان ... آه .. هما بالذات .. نعم ، اللذان يمشيان وراءها .. نعم . هما بالذات . فواحد يقسم ، انه رأى احمد منصور بعينه ، واقفا لها ، في الليل مع اذان العشاء ، على رأس زقاق الجواني ، وينتظرها . فيسألونه : متى ؟ فيقول : ـ لما كانت سامية ، عائدة من الحمام ، الى بيتها ، لوحدها ، وقد سبقت امها ، حاملة البقجة .

واخر يحكي : لا .. لا . ليس احمد منصور . بل هو صاحبه ، صبحي فتاح : فانا سمعت انه يطف على الاسطحة ، حتى يصل الى سطح بيت جميل الايادي بعد نصف الليل . فهي تصعد اليه . وتلتقي به هناك .

لقد اختلف الشباب الصغار السن ، في حارة القوس ، كثيرا ، في ان : هل هو احمد ام صبحي ؟ وتراهنوا على سكرة في مطعم نعيم وكريم، بباب الفرج . انقسموا قسمين ، فان ظهر في الايام المقبلة ، انه احمد ، فيخسر فريق صبحي ويربح فريق احمد . وان ظهر ، انه صبحي ، فلا بد ان الذي يدفع كلفة السكرة ، هو فريق احمد .

اما القبضايات من الشباب ، الذين هم فوق العشرين والثلاثين ، من اصحاب الشوارب المبرومة ، فلم يهمهم ، انه احمد ام صبحي . بل اكدوا علنا : انه يمكن ان يكون الاثنان معا . لم لا ؟ وهذه بنت حلاق . حكوا طويلا : انها بنت حلاق . فلماذا الوشوشة ؟ هل هي بنت عائلة ، حتى ، انها لما تقع ، يحفظ الواحد سرها ؟! ويقول : الله يستر عليها ؟!

لكنهم ، لما وصلوا ، الى انه لا بد اذن ، من اجبار ابيها جميل الايادي ، على ترك حارتنا ، حتى لا تتلوث سمعة هذه الحارة الشريفة ، بسكنه فيها ، صاروا يهمسون : انها مسألة صعبة . فما دام ان اللذين وقعت سامية عندهما ، او عند احدهما ، هما احمد منصور وصبحي فتاح ، فمن يجرؤ على ان يطلب اخراج ابيها من هذه الحارة ؟ من ..؟ من هو الذي روحه رخيصة عليه ، الى هذا الحد .؟ من ؟ حتى يتجاسر على ابداء رأي مخالف ، لرغبات احمد منصور او صبحي فتاح . لا احد. طبعا . لا احد .

وكذلك النسوان .

انهن حكين فيما بينهن ، في الغرف المغلقة ، من منازل حارة القوس ، وحتى لا يسمعهن الرجال : هل صحيح ان سامية ... ؟ وتضع الواحدة منهن ، اصبعين من اصابع كفها ، الابهام والشاهد ، فوق ثوبها، عند الصدر ، وترفعه قليلا عن جسدها ، علامة انها اذا حكت ، فليس الكلام من عندها . بل ان الناس ،هم الذين يقولون ، هكذا ، اما هي ، فلا تضع سامية بنت جميل الايادي ، في رقبتها ..

دار كذلك ، بينهن كلام : ان احمد هو الذي .. وكلام ، بل انه صبحي . وابتسامات لها معنى : لكن صبحي هو الاحلى ، واشقر . بينما ان احمد ، ولو كان حلوا كذلك ، لكنه اسمر . وتساؤل لا ينتهي بينهن ، ابدا :

من احبت سامية ، منهما . يا ترى ؟

وجواب : الله اعلم .

ودعاء الى الله وتضرع : ان لا يبتلي الله بناتهن ، بما ابتلى به سامية بنت الحلاق جميل الايادي ، فالموت احسن .

ـ ٩ ـ

فاليوم ، شهد جميل الايادي ، عند المستنطق بكل الحقيقة . قبل انتهاء الدوام ، بنصف ساعة . حكى جميل الايادي للمستنطق ، بعد ان فهم منه ، انه يشاطره الرأي ، بأن الله هو الذي خلق ابنته سامية ، احلى بنت في حارة القوس ، وانه هو ، لا ذنب له في ذلك . وانه ، ما دام ، هو اباها ، فلا احد يستطيع ان يرحمها اكثر منه .

روى له ، بعد ذلك كل الحكاية . ابتدا :

ـ والله العظيم يا سيدي . ما باس تمها غير امها .

فوافقه المستنطق على ذلك ، واوضح له مقاطعا ، ان هكذا يقول الطبيب الشرعي في تقريره ، بعد ان فحصها ، بانها عذراء . بنت بيت. ولم يمسها احد . فلماذا انك فعلك ذلك ، يا جميل الايادي ؟

فحكى له جميل الايادي : انها هي التي وافقت .

فلما احتد المستنطق قليلا ، وساله وهو متعجب :

ـ كيف . كيف .. !

اطرق جميل الايادي براسه الى الارض ، اولا ، مقدار دقيقة ، ليستعرض المنظر كما وقع . ثم حزن كثيرا . وذهب من عينيه الهم وكل القلق . وعادت فملأتهما الدموع . ولما رفع عينيه ، لم ينظر الى وجه المستنطق ، بل نظر الى الشباك الكبير . ورأى من خلفه السماء . ووجه سامية الحلو . وشعرها الطويل الاسود ، الناعم كالحرير ، يعبث به نسيم الصباح في باحة الدار ، وهي تملأ له الابريق من السطل، ليتوضأ. والشمس لم تشرق بعد . والفجر ، ضباب رقيق . والغيوم من فوق :

بنفسجية . والفصل ربيع . وتمر الحنة الى جانب الجب ، قد ازهر . والله مسرور على العرش ، من عباده وقد استفاقوا باكرا للصلاة . ويعشق الواحد ان يسبح بحمده . وان يفكر : ما احلى السفر الى الكعبة الشريفة ليحج ، ويتطهر من كل الذنوب . ويرجع كأنه طفل ، وولد في هذه الدنيا من جديد . والى المدينة المنورة بعد ذلك : ليمسك بشباك قبر الرسول ويبكي ، ان شفاعتك يا حبيبي يا محمد فيسمعه الله من عليـاء سمائه ، ويطرب .

لكن ، المستنطق عاد وسأله وهو ينهره :

ـ يا جميل الايادي . لماذا انت ساكت ؟ تكلم . على ماذا ، وافقتك سامية ؟

فاجابه جميل بهدوء . ليس بخوف او مرارة ، بل بحزن :

ـ وافقتني على ان اذبحها .

فصاح المستنطق ، مستغربا :

ـ على ان تذبحها ؟! هل هذا كلام معقول ؟ كيف توافق بنت ، على ان يذبحها ابوها ، كيف ؟

فاخبره جميل الايادي ، وهو يبتسم قليلا :

ـ ان بنت الحلاق ، في حارتنا ، توافق . انا حكيت لها عن المسألة ، عندما عدت من الدكان ، ومعي موسى الحلاقة . اريتها اياه . وحكيت لها . وهي وافقت .

فتضايق المستنطق كثيرا ، وصاح به :

ـ ماذا حكيت لها ؟ تكلم .

فاخبره جميل الايادي ، انه حكى لها ، كل ما جرى معه ، في صالون زهرة الشهباء ، هذا الصباح . وان الوجهاء من اهل الحارة حضروا الى هناك ، وقالوا له : بنتك قحبة . ولولاها ، لما تشاجر احمد منصور مع صبحي فتاح وتطور الامر بعد ذلك ، الى تلك المشاجرة التي سقط فيها سبعة قتلى من الطرفين . وانه اجابهم ، وهو يقبل اياديهم :

ـ يا وجهاء حارتنا ، والله العظيم . بنتي شريفة . نعم . لحق بها احمد منصور ، ليلة الامس وهي راجعة من الحمام . فهي حكت لي عندما عدت الى البيت بعد صلاة العشاء . وحكت لي ، كيف اجابته : امش بشرفك ، انا بنت شريفة . وان صبحي فتاح ، كان يترصد لها اثناء ذلك ، على الطريق ، ايضا ، ولما شاهد صاحبه احمد منصور ، يلحق بها ، سبه بابيه ، وقال له : اتركها يا احمد ، احسن لك . فانا صاحب غرض عندها ، واياك ان تقف في طريقي . نعم ، هذا الذي جرى مع بنتي . وحكته لي كله . لكن ياوجهاء حارتنا ، بنتي شريفة . ولا ترضى . فلا تسمعوا كلام الناس . والله العظيم . بنتي شريفة .

لكن وجهاء القوس لم يرضوا ان يصدقوه . لطموه على وجهه ، وصاحوا به :

ـ انت تحلف . من انت ؟ شقفة حلاق ديوث . لا شرف عندك ، حتى تحلف به . ومتى كان للحلاق شرف ؟!

وضربوه . وكسروا له المرآة . وباب الزجاج . وهم يصرون : ان بنتك قحـ... فمن كثرة ما داسوا عليه باقدامهم ، بعد ان دفعوه على الارض ، صار يخبرهم ، بانه موافق . نعم . وان بنته قحبة .. نعم ، امركم على راسي . وانا اغلق الدكان ، كما تريدون . طيب ، واخرج من كل الحارة . امركم ، وحتى لا تتوسخ سمعة الحارة ، بوجود ابنتي بين بناتكم . طيب . امركم . وانه لذلك ، احضر معه ، قبل ان يخرج من الدكان ويغلقها ، موسى الحلاقة . وقال لسامية ، لما وصل الى البيت ، ودمه يسيل من رأسه :

ـ يا بنتي . انا احضرت معي من الدكان هذه الموسى . واخرجها من جيبه . واراها اياها :

ـ وانا يا بنتي ، اعلم انك شريفة . نعم ، اعلم . لكن يا سامية . انت تعرفين . ان لك سبعة اخوة اصغر منك . اربع بنات وثلاثة صبيان . والناس في الحارة حكوا عنك ، وصدقوا . لاني ، انا حلاق . واولاد الوجهاء ، لا يرضون ان يتزوجوا من بنت الحلاق ، فاذا كانت حلوة مثلك ، فانهم ، لا بد ، ان يجعلوا منها صاحبة لهم ، ولو غصبا عنها . وبعد ذلك ، لا يمكن ان يتزوج احد من اخواتك ابدا ، عندما يصبحن صبايا . واخوتك الصبيان ، يجب ان لا يمشوا الا ورؤوسهم مطرقة الى الارض من العار . فما رأيك يا سامية ؟ يا بنتي ، واحد من اثنين :

اما ان اذبحك ، واطمئن الى انهم لن يجعلوك صاحبة لهم ، غصبا عنك . واما ان اقتل نفسي . يا الله . قرري . الدكان اغلقتها . وامك : ها هي محبوسة مع اخوتك الصغار في القبو . يا الله قرري يا بنتي .

وان سامية ، لم تبك ، ولم تتوسل . آه يا سيدي ، كم كانت شجاعة . آه . فلو كان لي ، ولد بمثل شجاعتها ، لقاتلت به جميع وجهاء حارة القوس ، وهزمتهم .

فهكذا ، ظل جميل الايادي ، يروي الحكاية للمستنطق ، والجلسة سرية : كيف ان سامية ، وافقت . رفعت اصبعيها الى السماء ، وشهدت ، ان لا اله الا الله وان محمدا رسول الله . وتمددت . فرشت شعرها الطويل الاسود الناعم ، على العتبة ، ووضعت فوقه راسها . ثم تمددت . فلما فتحت الموسى ، لم تبك هي ، بل انا الذي بكيت . قالت لي :

ـ لا تزعل يا يابو . انها ارادة الله .

لم اقدر . لم اقدر ان اذبحها ، وراسها هكذا ، ملقي على بلاط العتبة . فهل هي غنمة ؟ ام انها ابنتي سامية . ومن لحمي ودمي . فقلت لها : تعالي يا سامية . وضعي راسك على ركبتي . فرفعت رأسها ، ووضعته على ركبتي ، كما كانت تنام في حضني ، عندما كانت صغيرة . وقالت لي : سلم لي على امي . واغمضت عينيها . فذبحتها .

نعم . هكذا انهى جميل الايادي ، ذلك الحلاق ، في حارة القوس ، سرد الحكاية للمستنطق ، كما وقعت . لكنه ، لم يخبره ، ابدا ، عن ذلك الذي كان قد رآه ، وابنته مذبوحة ونائمة على ركبته . بل احتفظ لنفسه بكل السر .

لم يذكر للمستنطق ، ابدا ، انه بعد ان ذبحها ، لما انحنى ليقبلها . فانه رأى هناك ، على جبينها : الكعبة المشرفة وشباك قبر الرسول ، معا . وانه لذلك ، ظل يحج الى جبينها ، ذلك العريض الابيض الطاهر ، ويحكي للنبي ، من فوق عينيها المغمضتين ، ان شفاعتك يا رسول الله . يا حبيبي . يا محمد .

اديب نحوي

القطار

من علم الانغام أن تنتهي
وتترك الاصداء ؟
من علم اللفظة أن تعيش
في حسننا أضواء ؟
من علم الشموس والازهار والبحار
عبورها عينيك حين نوح القطار ؟
ودقت الاجراس من بعيد
يا وطني الوحيد
يا ملجأي .. منفاي
يا صوتي الضائع في دوامة الاصوات
ونـوّح القطار
أحسست نار نجمة تحولت رماد
وريقة ساقطة
مجهولة الميلاد
وكنت في الربيع
أتذكرين رحلة الربيع
الشمس والنسيم والحشائش المرنحه
عواطف مفتحه
تفجرت أنوار
وحبنا الـ ....
ونـوّح القطار
وصوته يدق في مشاعري أسوار
ووجهك الغيمي .. والصفير .. والغبار
في مقلتي دوار
سبتمبر وعريه يفترشان غصننا
يرعشه المطر
تصوري مطر
ونحن في بداية الشتاء ...
ونـوّح القطار
ما يربط الصفير بالنحيب والمطر
ورعشة تموج كهرباء
تجعد الدماء
أتذكرين ضجعة الحشائش
وغيمة بيضاء
وطائرين في الفضاء سابحين
وقلت في اتكاءة مدلله :
يا ليتنا مثلهما هناك
مهاجرين ... شاردين
نقطتين فوق مخمل ازرقاق
ونـوّح القطار
ولم نعد نطير
ولم نعد نسمع غير وحشة الصفير
نفاذة الانين
تغوص في اعماقنا سكين
ولـم تعـد
من فرحنا أو شوقنا أو دمعنا
هنيهة اخضرار
سوى رماد نائح
في صرخة القطار .. !

القاهرة — **كمال نشأت**

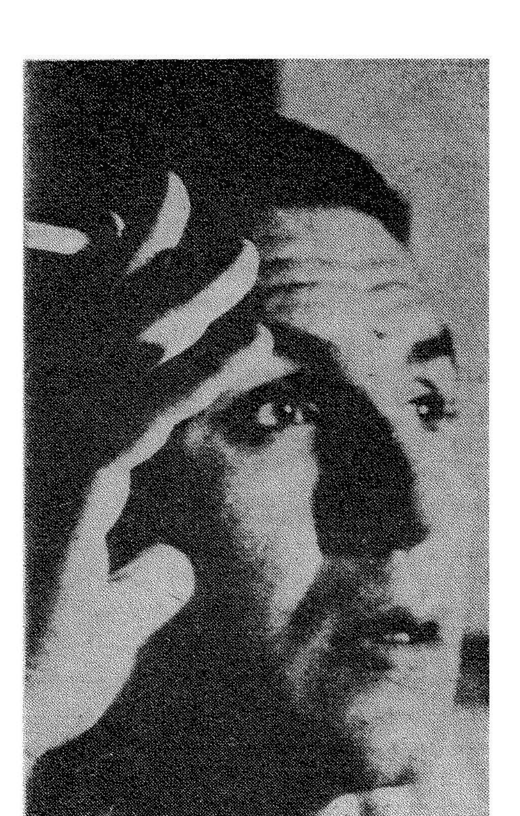
اللغة عند يوسف ادريس

بقلم عبد الجبار عباس

بالرغم من اعتقاد الكثيرين بأن مشكلة العامية والفصحى في الادب قد استنفدت كل ما يمكن ان يقال بشأنها ، وما قيل كثير (١) ، فان هذه المشكلة هي المدخل لدراسة اللغة عند يوسف ادريس ، ذلك أن العامية عنده لم تقتصر على الحوار وانما تعدته الى السرد ، فليس يوسف ادريس بالفصيح دائما حين يقص (اذا فهمنا الفصحى على انها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب) ، وهذا لا يعني بالضرورة انه عامي اللغة ، كما يتجاوز الامر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين ، ذلك أن الفنان وبخاصة حين يكون أبطال قصته من الفلاحين أو فقراء المدن يعمد الى التحدث بلغتهم النابضة الحية دون ان يقترن ذلك دائما باستعمال العامية ، فعبارته في مثل هذه القصص فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة . والمحذور هنا أن نفهم العامية مقترنة بالابتذال الذي انطبعت به طوال عهود التخلف والقهر والتفاهة ، فنحن في دراستنا للغة القصة (عامية كانت ام فصحى) مضطرون الى تناسي ما علق باللغة من صفات ومزايا تاريخية اكتسبتها خلال الاستعمال ، ومضطرون - بالتالي - الى النظر في لغة القصة باعتبارها لغة جديدة انبثقت من عملية خلق فني جديد .. لا تنقطع الصلة بينها وبين اللغة في الواقع الموضوعي ولكنها - في القصة - تكتسب وجودا مميزا جديدا ذا صفات وخصائص منفصلة عن اللغة في الخارج ، واذن فلا تغتني لغة القصة بمجرد ان تكون فصحى فهي قد تكون لدى غير المتمكنين كسيحة هزيلة شاحبة ، ولا ينال من قيمتها او جمالها ان تكون عامية فقد يتهيأ لها من يخلقها خلقا فنيا ممتعا . والعكس وارد ايضا بحسب تمكن الفنان وصدقه ، انما مدار الامر على مدى توفق الفنان في تطويع لغته وتحميلها كل ما يرتعش به وجدانه بحيث لا تصبح اللغة اداة للتعبير يمكن استبدالها بأية اداة اخرى وانما تصبح جزءا من التعبير ، وهذا ما نلاحظه مثلا في روايات نجيب محفوظ الاخيرة . (٢)

ان هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائما بتحويل لغة الشخوص العامية الى فصحى (وان يكن من حق القصاص ان يعمد الى مثل هذا التحويل اذا وجده ضروريا لغاية فنية لا لغاية ايصال القصة الى جمهور اكبر ، فالذنب في الحالة الثانية ذنب الجمهور) وانما يتخطاه الى تحويل العامية المتداولة الى عامية فنية نابضة ، اي ان الخلق هنا ليس تحولا من لغة الى اخرى ، ولكنه خلق مستوى جديد ورفيع في اللغة نفسها . وينطبق الامر على اية صفة اخرى نصف بها لغة قصة ما ، فحين أصف لغة الاجزاء الاخيرة من رائعة مصطفى محمود (المستحيل) بانها لغة صوفية مثلا ، فلا لانه يعمد الى استعمال رموز الصوفية او يتبنى فلسفتهم ، ولكن لانه بلغ مستوى انفعاليا عظيما صفت فيه رؤياه واوشكت على بلوغ مرحلة التجلي التي تشف فيها الاشياء وتضيء وتتوهج بالشعر العظيم . فالافادة من العامية لا تعني الابتذال او العجز دائما ، وكلما كان فن القصاص اصيلا واسلوبه فريدا كانت لغته اصيلة فريدة مميزة رغم وبسبب انها ترتوي من لغة الناس الشائعة .

لقد قيل ان الفصحى تعبر عن كل ما تعبر عنه العامية بينما تعجز العامية عن النهوض بكل ما تنهض به الفصحى . ويصدق هذا القول



يوسف أدريس

تاريخيا لسببين : الاول ، ان الفصحى كانت وما تزال لغة معظم الالوان الادبية والثقافية والعلمية . والثاني ، ان خلو العامية من كثير من المفردات العلمية او الثقافية ناجم عن عدم حاجة المتحدثين بها الى هذه المفردات ، فبسبب عهود التخلف والانحطاط انحصرت حاجات الناس ومعارفهم في أشياء محدودة ومنعزلة عن تيارات العلم والفكر ، بينما تتسع مفردات العامية وتكثر كلما دعت الحاجة الى ذلك . ويكفي ان نقارن بين العامية اليوم وبينها قبل خمسين عاما لنجد ان ما ضمته من المفردات والتراكيب الجديدة يتناسب مع انفتاح الناطقين بها على اشياء جديدة تدخل عالمهم وتلزمهم بخلق اسماء لها .

اما في الادب فالامر مختلف ، لم يعد ثمة ما يحول دون ان تكون أي من اللغتين الفصحى والعامية اداة للحوار ، وان تكون الفصحى المشبعة بروح العامية ودلالاتها ونبضها اداة للسرد ، فالذين ما زالوا يستنكرون الافادة من العامية في الحوار مطالبون بأن يقرأوا أدب الجاحظ الذي قدم لهذه المشكلة حلا سليما قبل نحو من ألف سنة . كما ان الذين يدعون الى كتابة القصة سردا وحوارا بالعامية لفرض تقريبها لجمهور اوسع لا يختلفون عن المتنكرين للعامية تنكرا مطلقا بسبب اعتبارات لا أدبية ، فالفريق الاول يتملق الجمهور الساذج ويجاريه ، والفريق الثاني يشكك في قدرة القارىء على فهم العامية في غير بلده وتذوقها .

الملاحظة العامة .. ان الفنان كلما ذابت - خلال انفعاله - الحدود

---

١ - راجع : دراسات أدبية ، يوسف الشاروني ، ص ١٢٧ - ٢٥٧

٢ - المنتمي ، غالي شكري .

بينه وبين عالمه ، كان أقرب الى الاداء العامي وان لم تكن العامية اداته ، وقد كان الشعر اسرع الفنون الادبية الى اكتشاف هذه الحقيقة وتبينها، فقد ادرك ان الصادق الاصيل في اتقديم من الشعر او الجديد لا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها في الحديث اليومي ، بل ان بعض نقاد الشعر الحديث ممن استوعبوا تراثنا الشعري لا يجدون للغة الشعر الحديث اعظم او اهم من مزية هذا الاقتراب من لغة الحديث اليومي . (٣)

وحتى في المقالات التي كتبها اعداء العامية نجد نماذج لهذا الاقتراب العفوي الصادق من لغة الحديث ، فالعقاد مثلا - ورأيه في العامية مشهور - يقول في مقال له : (ومرة لقيني جالسا فهتف : كله الا هذا يا استاذ) (٤) .. أفتجد فرقا كبيرا بين عبارته الاخيرة وبين قول العامة : كله الا ده ؟ وهذا مثال ثان للعقاد : (هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة) (٥) .. فلا بد ان نحمل هذه العبارة على محمل الاقتراب العفوي من لغة الحديث لان الشاعر لا يحمل او ينقل من مكان الى اخر كيما يصدق فيه المعنى اللغوي للفعل (هات) وانما هي عبارة لا تختلف عن قول العقاد نفسه لنادل المقهى : هات لنا واحد شاي !... والامثلة كثيرة ، فهذه عبارة للمرحوم دريني خشبة : (والمرآتان - على فكرة - ممثلتان قديرتان) (٦) وهذه عبارة من قصة قصيرة : (لولا خاطركم ولولا ثقتي في حسن معاملتكم) (٧) .. وهذا القصاص الموهوب يراوح في القصة الواحدة بين الحوار العامي والفصيح بل قد تجتمع اللغتان في عبارة واحدة : (يا استاذ حسن ! الريس يريدك الان) .. وهذه عبارة من بحث تاريخي : (ولكن أبا طاهر تغداه قبل ان يتعشاه)(٨) وهذه عبارة من مقال أدبي : (فقد نشأت عندي فلسفة طويلة عريضة ...) (٩)

وقل الامر ذاته في القصة ، فما كان يوسف ادريس ليعمد الى هذه النقلة في لغة القصة لو لم تكن الحدود قد ذابت بينه وبين ابطاله في مشاكلهم اليومية البسيطة والمعقدة دون ان تذوب شخصيته الفنية ، بل على العكس نضجت هذه الشخصية واغتنت وتميزت بحيث ان ملامح الخلق الفني عنده وبضمنها اللغة تتشابه تشابها كبيرا مع وقائع حياة أبطاله وتختلف عنها اختلافا فنيا في آن واحد .. وليس محض صدفة ان اعمق القصاصين انشغالا بقضايا الناس البسطاء هم - في الغالب - اكثرهم توفقا في الافادة من لغتهم وان لم يكونوا اكثرهم استعمالا لها .

وقد لا تكون هذه الظاهرة عامة مطلقة فقد تجد لغة القصة فصحى مشرقة عذبة لا تكاد تجد فيها ظلالا من العامية رغم انها تعرض بنجاح لقضايا الفلاحين او بسطاء الناس ، انما تتضح هذه الظاهرة في أدب قصاص كالشرقاوي مثلا : (وذهبت مقصوفة الرقبة الى (البيه) تشتكي علواني) (١٠) والحوار في هذه الرواية على عاميته (فانه يأسرك لانه حوار صادق طبيعي لا تكلف فيه (١١) .. وتأمل قول مصطفى محمود : (والقطار يتحرك وصوت البلغ يطرقع على الرصيف ، والبخار يصك الآذان .. والفاتحة امانة يا وله) . (١٢)

أو : (عيال الحارة وتلاميذها الهربانين وشبابها الصايعين) . (١٣)

او : (اراهن انك لم تفهم كلمة واحدة مما قلته .. لقد أضحكتني يا شيخ) . (١٤)

وحتى نجيب محفوظ الذي يقال انه من انصار الفصيح ، فانه فضلا عن استعماله لمفردات عامية في (اللص والكلاب) (١٥) .. فهو - كما لاحظ الشاروني - ذو عبارة فصيحة المفردات عامية الدلالة والتركيب . تأمل قول حسين في - بداية ونهاية - (أصل شعبنا اعتاد الجوع) تلحظ في تقديم كلمة (أصل) نبرة عامية ، وحتى حين يخفق أبطاله في التحدث بمثل هذه النبرة كان يقول حسن (يا لك من ضابط واهم .. ان حياتك انت أيضا غير شريفة فهذه من تلك) فيستعمل : يا لك ، فهذه من تلك .. فان الاخفاق هنا لا يرتبط بعجز القصاص او اقحامه لغة غريبة على شخوصه ، وانما لانه لا يكتب حواره بعفوية ، فاعتراضنا لا يقع على كون العبارة فصيحة ، وانما على تركيب معاني ولكلمات على نحو لا يتهيأ للناطق بها في القصة . ونجيب محفوظ كان قد اعتاد الفصحى وتمكن منها بحيث انه اذا اراد انطاق شخوصه بلغة ذات ملامح عامية كان عليه ان ينقل العبارة من مستواها الفصيح الى مستوى عامي ، فهو يمر بمرحلتين ، وفي هذا من العسر ما فيه . بينما استطاع يوسف ادريس ان يقهر هذه المشكلة بخلقه لغة جديدة لا ثنائية فيها ، فهو لا يصبغ بالعامية لغة القصة كما ظن صلاح عبد الصبور (١٦) .. هو لا يقحمها اقحاما ، وليست لغته فصحى مبسطة اريد لها ان تكون عامية ، بل هي لغة شعبية نابضة تنبثق من انفعال الفنان مباشرة فلا تضاف من الخارج بل هي جزء من السياق وعنصر من عناصر الاداء القصصي عنده . ومن خلال اللغة تتحد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة ، فهو حين يقول مثلا : (وكما تقرع طبلة السحور وجد أذنه يخرقها صوت اجوف عال) فلان البرعي وحده يعرف كيف تقرع طبلة السحور ولا يجد فيصوت المنادي بالتلفون شبها بشيء قدر شبهه بقرع طبلة السحور ، فالتعبير وان يكن فصيحا الا انه عامي الدلالة خاص جدا وليس تعبيرا جاهزا . ومثله : (وانطلق الخلق كالدجاج الذي ضايقته زحمة القفص) .. (ابنه الكبير محمد الداخل باسم الله ما شاء الله على عامه العاشر) .. (وحدق هو الاخر بنظره الذي على قده) .. (واذا فاض به الحال بكى) .. (ويصعب عليك) .. (فلم تكد تلهف صلاة العشاء) .. (واقة الخوخ التي نفسها فيها) .. (وسكينة لم تكن مقطوعة من شجرة) .. (كانت سكينة قد زودتها في نظرها كثيرا) .. (ويتغزل في الطين وطراوته التي تنزل على القلب وتحبيبه) .. (كان من الغيط الى البيت ومن البيت الى الغيط لا يعرف قهوة ولا غرزة ولا اي كلام فارغ) .

---

٣ - راجع : (قضية الشعر الجديد) ، د. محمد النويهي .
٤ - المجلة - العدد ٨٢ ص ٤ .
٥ - ساعات بين الكتب ، ص ١٢٦ .
٦ - المجلة ، مارس ١٩٦٦ ص ٦١
٧ - أبو المعاطي أبو النجا - مجموعة (الناس والحب) - الصمت ص ٣٧ .
٨ - القرامطة ، عارف تامر ص ١١٢
٩ - الانسان والدنيا ، عبد اللطيف شرارة ص ٥٠ .
١٠ - الارض للشرقاوي ص ٦١ .
١١ - الفلاح في الادب العربي ، محمد عبد الغني حسن ص ١٠١
١٢ - أكل عيش ، مصطفى محمود ص ٩
١٣ - شلة الانس ، مصطفى محمود ص ١١

١٤ - المستحيل ، مصطفى محمود ص ٣٣
١٥ - كما لاحظ فؤاد دواره بمقاله في (الكاتب) : اللص والكلاب عمل ثوري .
١٦ - حتى نقهر الموت ، صلاح عبد الصبور ، ص ٢١٠

وفي امثال هذه العبارات نلاحظ امتـــزاج العبارة بالحدث بالشخصية : (ولفت يمنة ويسرة ثم سمى وهو يبصق في عبه) فلان الحدث مما يأتيه الشرقاوي عادة جاءت العبارة عامية في دلالتها لا في لفظها فهو فصيح . ان هذه الصور والتعابير العامية تمنح ادبه نكهة خاصة وتميزا واضحا فهو حين يقول : (الا ان انفار بدأ يلعب في عبه) فقد كان بمستطاعه ان يقول : (بدأ يقلق) لكنه آثر التعبير الخاص الذي يدل على اهمية الصدق في تناول حياة الشخصية واهمية رؤية الاشياء من حدقتيها .

بل وحتى العبارات التي تبدو ـ أول وهلة ـ بعيدة عن لغة الشعب لا نعدم ان نجد فيها ظلالا من لغته ، ذلك لان معنى اللغة عند الفنان يتجاوز حدود المفردات الى الروح والنبض وحتى اسلوب السرد ، اقرأ مثلا :

(بعد صلاة العشاء كانت خراطيم من الشتائم تتدفق بغزارة من فم عبد الكريم ... والحكاية ان عبد الكريم ...)

فتأمل (والحكاية) ومدى قربها من اسلوب عبد الكريم نفسه لو اراد سرد قصة ، فهو يقدم بين يدي قصته بعبارة ممهدة توجز معنى ما او تثير انتباها ثم يجعل من القصة المبدوءة بكلمة (والحكاية) دليلا على صدق ذلك المعنى او استمراراً يؤكد او يفصل او يناقش ما كانت قد اثارته عبارة التمهيد الاولى ..

وكل هذا لا يعني أن يوسف ادريس ناقل للتعابير العامية ، فهو لا يعمد اليها الا حين يحس أن تعابير أخرى لا تقوم مقامها . الفنان يدرك ان في التعابير العامية ابتذالا كثيراً وسخفا واضحا ، فهو اما ان يعمد الى الانتقاء والاختيار ، او يمد التعابير العامية برعشة الفن التي تعيد خلقها حتى لتبرأ من ابتذالها السابق . بل وحتى العبارة العامية التي اكتسبت جمالا معينا من تداول الناس لها لا تكتسب جمالها في القصة الا في الوضع الخاص بها الذي يتخيره لها في السرد .

وفي هذا النهج الذي اختاره يوسف ادريس تبرز اهمية الحرص على الجمع بين الفصحى والعامية جمعا لا ينطوي على معنى الاقحام والتأليف القسري بين النقائض قدر ما ينطوي على التوفيق الفني الذي يذيب بينهما الحدود فاذا هما لغة جديدة لا تكون الفصحى فيها متقعرة غريبة مترفعة ولا تكون العامية هابطة جوفاء . وهذه اللغة لا تكتسب اهميتها من مجرد جدتها ، وانما من اسهامها في خلق ادب جيد رفيع ، والا فهي في القصص التي يهبط فيها مستوى القصاص تبقى مجرد اسلوب او نهج يلتزمه الفنان دون ان ينطوي على اهمية خاصة به بمعزل عن مستوى القصة .

ومهما يكن ، فان يوسف ادريس فنان يجرب باستمرار .. انه يجرب لا على مستوى الشكل فحسب وانما في مواقفه الفكرية ايضا .. وكل من شاهد أو قرأ (الفرافير) و (المهزلة الارضية) يلاحظ ان ابطاله يجربون ـ وباستمرار ـ مختلف الحلول لمشكلاتهم .. ان الفنان لا يقدم لنا حلولا جاهزة لقضايا ادبه ، وانما يدفعنا معه الى ان نفكر ونتأمل ونجرب كافة الحلول . وفي مجموعة (لغة الآي آي) نلمس ظلال هذا النهج في لغته حين يطالعنا بالفاظ مثل :

آي
آي آي يي يي يا يا ياي
وووووه يييييييه
فرتك مرتك شرتك دي دي دان
واج الواج الواج الواج الواج
دي دي دي دي دي دي

حتى ليخيل الينا ـ اول وهلة ـ أننا ازاء محاولة لتقليد اللغة في مسرح اللامعقول اذ تبدو هذه المقاطع واضحة الشبه بلغت خرابيت يونسكو او ابطال مغنيته الصلعاء ، ولكنها ـ في الواقع ـ محاولة لتطوير لغة القصة تطويراً ينبثق من منهج التجريب الذي اخذ به الفنان نفسه .

عبد الجبار عباس الحلة (العراق)

نعم ولا

للشاعر السوفياتي يفتوشنكو
ترجمها شعراً : عندنان الظاهر

***

نفسي ليست محدوده
وكقاطرة تتحرك في الاعوام المعدوده
تتخبط في أنغام في الواقع ليست موجوده
أعصابي تعبى مشدوده
ما بين مدينة « دا » (*)
كالخيط ، وبين مدينة « لا »

لا حب يجمعني ومدينة « لا »
فمدينة « لا » كهف مهجور « مسكون »
صبحا يصطبغ القرميد به باللون المر الاصفر
أركان الكهف يلفلفها سر مجهول مغلق

فأرائكه وهم وحوائطه بؤس مدقع
وهراء تبحث فيه عن نصح ينفع
او باقة زهر او حتى حرف ترحيبي ابتر
ومكائنه يطبعن على الاوراق جوابا مكرورا لا اكثر :

لا ـ لا ـ لا
لا ـ لا ـ لا
لا ـ لا ـ لا

واذا ما أطفئت الانوار الوهاجه
شرعت حفلات « الباليه » المشؤوم المسحور
صعب ان تبتاع بطاقة نقل لمدينة « دا »
هجرا لمدينة « لا » السودا
فمدينة « دا » تحيا أغنيتها طيرا يندى
كالعش بلا عمد ، وبلا جدر تخفر

(*) دا ـ : اي : نعم ، بالروسية . ابقيتها كما هي حفاظا على جمالية القصيدة ، فضلا عن ضرورات صوتية معينة .

وهنا تسطع مغازلة النجم
أن تطلب ثغر الاحباب ولا تشحب . . . ،
وستسمع همسا مكتوما : « عادي هذا الامر »
وتباهيك الاوراد أريجا عنبر
وتمدك بالالبان القطعان
لا شك ، لا اثر للريبة لا بهتان

سفن ، قطن ، طائرة ، لبيك تناديك ، تلبي ما شئت وما ترغب
بركة ماء يتساقط ، يهذر كالاعوام :

دا ـ دا ـ دا
دا ـ دا ـ دا
دا ـ دا ـ دا

لكنك ـ والحق يقال ـ لتضجر بعض الاحيان
ان تملك ، من دون عناء ، هذا العالم والألوان
شتى تسطع
تلمـع
بمدينة « دا » . . . ،

دعني اتبعثر حتى آخر أيامي
بين مدينة « دا » ومدينة « لا »
دعها أعصابي مشدوده
ما بين مدينة « لا »
كالخيط وبين مدينة « دا » .

عن مجلة « الشباب » السوفياتية
العدد السادس ، ١٩٦٥

نظرة وراء الأفق

قصة بقلم عبد العزيز مصطفى

(من وحي معركة فيتنام)

مرة ثانية خلال هـذا اليوم الحار ينتابه الغضب ، ولم يكن مندفعا ، فآثر الصمت والتفكير ، لكن بحثـه عن الرضا ذهب بغير جدوى ، وبجانب الراديو جلس مسنداً ظهره الى الوراء في استرخـاء يحتسي القهوة وصاح كأنه يطرد عبئا ثقيلا جاثما على صدره :

ــ مزيداً من القهوة يا أماه ..

اقبلت أمه من الحجرة المجاورة ، فصبت القهوة في صمت ، وعادت الى عملها في الداخل . لم تكن عجوزاً ، كان فيها عصبيـة الشباب وتفاؤله . نظرتها حادة صافية . لا اثر للتجاعيد . كل مـا يجعلها أما لشاب كهذا الجالس وراء النافذة هو بعض الشعر الابيض الذي يضيء شعرها الاسود الفاحم .

كان الجبل على مقربة من البيت ، قائما كالسر الغامض كالزمـن الصامت . قمة شامخة قاتمة اللون تكاد هامتها تعانق السحب الصغيرة المتناثرة في البحار الزرقاء في الفضاء الساكن . وعندما اقترب الغروب لفت الوادي الممتد أسفل الجبل وحواليه غلالة رقيقة من الشعـاع الواهن ، والصمت الحزين . كان بيتا في قمة الوادي عند حد مـن حـدود الجبل الناتئة كأنها تنشب اظافرها في بطن الارض ، وانبعث صوت الراديو يذيع انباء الحرب الدائرة بين القوات الاميركية والشعب . اختلط صوات الراديو بصياح الدجاج في الحظيرة القريبة من حجرته . أغلق « كوانج » الراديو في عصبية وشت بقوته البادية في عضلاتـه البارزة ، وأقبلت أمه باسمة كأنها تخفف من قلق يطاردها . وتساءلت :

ــ هل من جديد عن الحرب ؟

نظر كوانج الى الحجرة المؤثثة بأثاث قاتم اللون وان أضفى عليهـا مهابة وسحرا ، وأجاب باستهانة :

ــ لا جديد ..

ــ اراك غاضبا ..

وبحركة سريعة نهض فأضاء المصباح والتفت الى امه بعينيـن نفاذتين وقال :

ــ الى متى الصبر ؟ عملت في المزرعة كما شئت لي أن أعمـل ، ومسألة « كوشان » لا تزال معلقة ..

تأملته المرأة وكان شعرها المعقوص يضفي عليها حنان الامومة ، ونظرتها الهادئة تكشف عن أغوارها الساذجة :

ــ ليس أحب الي من زواجكما ..

ــ أتظنين يا أماه انها غير جادة من وراء ذلك التسويف ؟

ابتسمت الام معاتبة وقالت :

ــ أنسيت ان أباها مات منذ عام ؟

ــ دعيني من حديث الموت والاموات ..

قفز الى الخلاء وثبت عينيه على الافق . كانت بشرته السمـراء مفعمة بالامل رغم صراخ الكون الصامت ، وعيناه تتجولان في الفضـاء المحيط به . لا شيء سوى النجوم المتلألئة ، ورائحة الارض الذكيـة تحيل الهواء الى نسيم كشذا أعشابها ومروجها . ثمة شيء قـريب يوسوس له في باطنه ، غريب ألا ينشغل بالحرب ، لكن هل يحب أم يحارب ؟ قلت لها دعيني من الموت وحديثه ، ولم ألبث أن ندمت .

من يدري متى تنتهي الحرب ؟ وهذا البيت ينتفض كل ليلة تحت وابـل الضرب الاحمق وأنت سادر في أوهامك .

قطع الطريق الى قرية « مينام » البادية كأنها مصباح معلـق يضطرب شعاعه ، وأحيانا يضيع في الظلمة المنتشرة لولا أعين النجوم الساهرة . وعند أقصى الوادي انضم « كوانج » الى صف من البيـوت الهائمة في الظلام . خطواته ثابتة رغم مشاعره المضطربة والهـواجس التي تغزوه كأنها رسائل الظلام الى قلبه الخافق . عند ملتقى المزرعـة بالقرية كان بيت « العم شون » حيث تقيم « كوشان » . طرق البـاب فانفرج أزيزه عن مصباح أزرق . وبدت « كوشان » نحيلة . زادهـا الضوء الواهن سحرا يذكره بأيام الهناء في الوادي ، ودعة السكـون في ليالي الصيف الباسمة مع المروج السابحة في صحن الفضـاء . اهتاجت مشاعره فأمسك بيدها وقال :

ــ أين « العم شون » ؟

ــ ذهب الى المنظمة وسيعود عما قريب .

تأملها مليا . هاتان العينان السوداوان والبشرة الخمريـة والصوت المنغم كأحلام المستقبل . خرجا الى الشرفة وقال كأنه يقطـع صمت المكان :

ــ يكاد النهر ان يتكلم ، أتسمعين صوت النهر ؟

تنهدت ورمقت الجبل بنظرة سريعة ، وبنظرة هاربة انضمـت الى نظرته الجامدة كأنها تختزن شواظ اللهب . وذابت العيون وافتر ثغرها عن ابتسامة كأنها اغراء بالحديث في رفقة الظلام حتى النشوة . وقـالت :

ــ اختلطت الاصوات . ونهر « مينام » صامت في صراخه المكتوم وسماء العام الماضي غير سماء هذا العام . اتـذكر الربيع قبـل إن يموت أبيَ ؟

ضغط على ذراعها وسرعان ما صارا شبحين في ظلمة داكنة تبللها الدموع وهمسات يدور حولها الصمت كالاطار فيه نغم وفيه تقديس .

ــ كانت رحـلة الامس بديعة .. السمك والكرة والضحـك حتى الصبـاح .

ــ لولا الحرب .

العبوس اثناء الابتسام اصبح عادة في الارض الثائرة ، وصوتهـا يضيع في صخب ينبعث من اعماقه ، والحلم يكاد يتبدد تحت وابـل الضرب . كان الماضي اغماء وحيرة كالزلزال . ما بال السماء متاهات لا أول لها ولا آخر ؟ اليوم سيناضل ليسحق مرارة تربض في اعمـاقه ويصل مذاقها الى لسانه . الى متى يتململ النهر ؟ سننتصر وستبتسم اشجار البامبو في المزارع كذلك الربيع البعيد .

بدا « كوانج » في قميصه البني وسرواله الازرق كرجل قادم من سفـر . نفرت عـروق ذراعيه القويتين ، ولمعت ساعته فنافست ضوء النجوم ، بينما ارتدت « كوشان » قميصا ابيض وسروالا اسود وعقصت شعرها ، وأكسبتها نحافتها اغراء أشعلته حبات عرق تستقر على جبينها وعنقها . انتشى كوانج من عبيرها المختلط برائحة الشجيرات النديـة الممتدة على جوانب البيت . في هذه اللحظة انفجر قصف قنـابل عادية كالرعد الجامح ، وانتشر في الجو كله ضجيج خانق مجنون ، وغبـار

ملوث بالنيران ، بدا في احمراره كالجحيم قبحا وبشاعة . واهتـزت الارض كأنها ترتفع بكائناتها ، وانطلقت اصوات الانفجارات تغطي اعشاب الوادي وان بدت الشجيرات مترنحة في سكونها الابدي . وفي الضـوء القادم المتقطع ظهر الجبل مشتعل الهامة . ولوث اللهب الافق بألسنة من النار والغبار ، وظل الضرب يلطم الظلام بجناحين احمرين ، ينقض ثم يسري كومض شعاع فلكي مالكا قبة الفضاء . ظل الضرب حتى لمعت فجوة صغيرة في الافق ، وما لبثت الشمس ان مسحـت برفق ذروة الجبل ، وزروع الوادي ، على حين سكت الانفجـار وتوارت الظلمة . كان أمس كئيبا حقا . كذلك قال « كوانج » لنفسه . نظر حواليـه . كوشان وآمه والعم شون ، يسيرون الى منظمة التحرير وتغـوص اقدامهم في الرمال الساخنة وراء الجبل والقرية حيث تمتد الصحراء. مسح على جبينه براحته الغليظة واشعل سيجارة ، وصاح العم شـون كأنه يحدثه في رحلة صيد :

ـ ما بالك ذاهلا ؟

أذاهل هو ام صمت الخلاء رانت رهبته على المجموعة الضربة فـي بطن الصحراء غير مبالية بسطوة الشمس وامتداد المسافة بلا حدود ؟ فجأة ندت عن آمه صرخة مزقت كل ذرة في وعيه ، وانطلق علـى الاثر ذئب صغير أغبر في لون الرماد . مال كوانج على امه يسند رأسهـا بينما نزع العم شون مسدسه وراح يطلق منه رصاصا متتابعا عـلى الذئب . لكن الذئب كان قد اختفى ودماء آلام تسيل مـن كعبها في بطء . نهش المسعور كعب المرأة واختفى . شدت كوشان منديلا ابيض على الجرح ، ريثما يصلون الى القيادة . ويبدو ان الجرح كان سطحيا فقد تضاءلت آنات المرأة ، وان ظلت تضغط على شفتها السفلـى ، وتستند على كوانج وتزفر زفرات موافقة لاضطراب خطوها كلما تقدمت على كعبها السليم . تأرجحت ساقها الجريحة لا تجرؤ ان تدوس بهـا على صفحة الرمل . حملها كوانج على ساعديه متعزيا عن غضبه بوطأة الشمس وخطواته النشيطة ، ودمائه الخافقة . قال العم شون :

ـ لعله جرح بسيط يا سيدتي ..

وقالت كوشان :

ـ عما قريب سنضمد الجرح في القيادة ..

امتزج الاشفاق بالغضب في عيني كوانج ، وأغمضت آلام عينيهـا فبدت في وسامة الشباب كأنها في سبات او في اغماء . والحرج يلتف حول كوانج كالحصار المباغت فلم يدر ماذا يقول ! الحادثة اسكتتـه سكوتا أعمق من سكوت الصحراء المترامية بلا نهاية يبلغهـا البصر ، الا هذا الافق البعيد المختلط الالوان . وهذا الجبل لذي يشعر بثقله كأنه غيظ مكبوت و اثر جامد لا تهزه النكبات . وكوشان والعم شـون صارا أثرين هزيلين في وعيه المحزون . كوشان تلمس ذراعه لمسـة مرتعشة تريد ان تخفف عنه قسوة الحادث ، وترنو اليه بعينيهـا الجميلتين السوداوين . كم هو محتاج الى انسام لطيفة ورفقة عذبة وحنان يتسلق جدران نضاله الغاضب ، لكن هيهات ! في لحظة تحـولت كوشان في عينيه الى صورة باهتة عالقة بضميره كأنها زخارف الاطار المحيط بالصورة وكأنها تهاويم وتهاويل يراها النائم نصف يقظـان . فيرى حبه وأحلامه خيالات مضطربة ، وهزات صاخبة .

والعم شون نقطة بين ملايين النقط يتبينها ويمر بها كأنها لا تعني شيئا ذا بال . وفي اللحظات التالية قفزت دماء آمه الى أعمـاقه المرتعبة .. هتف في نفسه مع خطواته الدائبة وقامته المشدودة :

ـ سأحارب ذئاب الجبل والصحراء . ترى ماذا وراءك ايهـا الافق ؟ أود أن أهتك سترك وأرفع عنك غلالتك الزرقاء الباهتة . ومـا يصـير القلق هباء الا بهذين الساعدين بين زمجرة الابطـال وعواء الذئاب .

وكانت القيادة تلوح من بعيد .

القاهرة **عبد العزيز مصطفى**



المصلوب

الى الصديق خالد ابو خالد واحزان

قصيدته « المشرد والحصاد » .

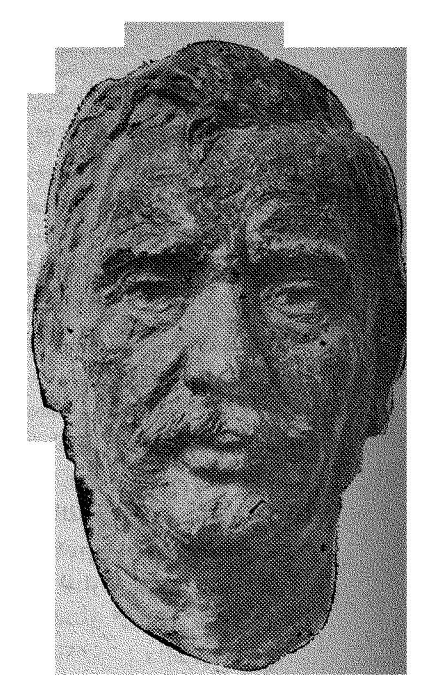
***

لاني حينما أبحرت في عينيك كان الحزن موالي
وكان الجرح في اعماق اعماقي ،
ينز دما ويروي ذل مأساتي
لان الخيبة السوداء كانت كل ما جمعت ،
قبض الريح كان حصاد ماضينا
تكومنا على قش الحصير نلوب بالحسره
وفوق الموقد الناري قدر للحصى والماء
وقاسية نيوب الجوع خالية روابينا
لان سواعد الاخوان ما اتحدت
ولا وقفت
تصد عن الحقول جراد ذاك العام
فبات الحزن فوق شفاهنا نغما نغنيه
نجوس العمر يا ويلاه من تيه الى تيه
لاني حينما أبحرت في عينيك كان الحزن موالي
ترين الحب في عيني غير الحب
رهيبا يرفض البسمات ، قلبي غارقا في الجب

***

وكنت على جدار الليل مصلوبا
وكان الصمت جلادي
لان الحرف مثلي كان مغلولا بلا شفتين
وكان السوط مرفوعا ولم أهتف
خرست وكان في الاعماق توق الروح للكلمه
يعذبني ، ولكن لم أقل حرفين
لاني كنت في الزحمه
غريبا ضائع الخطوات منسيا
وكنت اعيش في منفاي كل جروح اخواني
وظل العار يتبعني
ولم أعرف سوى حزني
رفيقا يحمل المأساة يرويها لخلاني
ترى هل تدركين الآن ما حزني ؟
كبير قدر قريتنا الكئيبة وهي تغفو ضمن اطلال الاماني
غريب يا معذبتي
لان جذوره تمتد في عيني مذ قالت ،
لي الريح السموم بأننا أغراب
وان حصادنا ما كان غير سراب
فلا نجم المجوس يطل ، يفضح عتمة الدرب
ولا اشراقة في ليلنا المملوء بالرعب
تلم شعاثنا وتفجر البركان في شعبي
فكيف تنور الاحلام وهي قتيلة ،
مذ عانقتني نظرة العينين ؟!
ألا تدرين اني مثقل ومقرح الجفنين ؟
وما في جعبتي غير الاسى وحكاية للجرح
فخليني ،
تعشش في شراييني
عناكب حزننا المشبوب ، خليني
أغني للرياح الحاملات أنين اخواني
لغربتنا ونحن نكابد الالام ، نطعم ذاتنا للحرف والفكره
. . . .
. . . .
أموت ؟
وهل تموت الشمس لو طالت خيوط الليل ؟
سيزهر حزننا اما يعانق شعبنا فجر الخلاص .
ويكسر الجره .

الكويت — محمد القيسي



همنغواي: مؤرخ أخلاقي للحلم الأميركي

للناقد الاميركي ديلمور شفارتز ★
ترجمة عاطف احمد مرعي

حين نال هيمنغواي جائزة نوبل للاداب ، نشرت مجلة « تيم » شرف نيله الجائزة بالمداد الاحمر. تحت باب « ابطال » بدلا من باب « كتب » ، تلا ذلك نبذة صغيرة تناولت حياة هيمنغواي ككبير، يجوب العالم بخبرته في فن مصارعة الثيران ، وتعاطي الخمور ، والنساء ، والحروب ، ومغامرات القنص الكبرى ، وصيد الاسماك وسط البحار العميقة ، والشجاعة فضلا عن شخصيته ـ التي تركت في نفوس جمهرة قرائه مثلما تركت كتبه ـ ايما اثر . ربما يكون هذا الوصف الرائع بعيدا عن الصواب ، وقد يكون محقا لو قلنا ان تأثير هيمنغواي في نفوس جمهرة قرائه قد تمخض عن الشخصية التي نصادفها في كتبه ، والشخصية التي تغلب روايته كائن درامي يجمع ما بين شخصية الكاتب الشعبي الذائع الصيت وابطال قصصه الانموذجيين .

ويقتضينا وصف نثر هيمنغواي تغيير القول الشائع القائل بان الاسلوب هو الرجل ليصبح : الاسلوب هو الشخصية . فالشخصيات الرئيسية في قصصه شخصيات حقيقية موجودة ولكنها لا تدوم في ذهن القارىء ـ الى النهاية ـ ككلمات مأثورة وكائنات اكبر من الحياة ، مثلما تحقق الشخصيات الأدبية الكبرى مثل هاملت ، وفلستاف ، وربنسون كروزو ، ولكي شارب ، واما بوفاري ، وهك فين ، وليوبولد بلوم وجودا من هذا القبيل . كما اننا نلمس ذلك بكثير في الشخصية الهمنغاوية اكثر مما نلمسه في اشخاص قصصه.. ويتضح ذلك مباشرة اذا ما قارنا اسلوب هيمنغواي القصصي باسلوبه النثري حين يكتب بلسان ضمير المتكلم ، ويتبين لنا ذلك ايضا في كتبه التي تتناول مصارعة الثيران ومغامرات القنص الكبرى . ان اسلوبه ، حقا ، هو الاسلوب التقليدي المتبع سواء كانت القصة عن بطل من نسج خياله ، او حديث على لسان هيمنغواي نفسه ، وهو اكثر ابطاله نمذجة حين يخاطب القارىء مباشرة . اذن ليس من المغالاة في شيء ان نقرر بانه اسطورة بطولية لاسلوبه القصصي المتميز ، تلك هي الاسطورة القوية المتفجرة التي تعيش في خيال الروائي . وقد يرجع الفضل في ذيوع صيت هيمنغواي اكثر من اي كاتب اميركي اخر ، كما كان اول من غمرته الاضواء التي تسلط على نجم من نجوم افلام هوليود ، الى ذلك الكائن الدرامي. لقد غدا ـ وذلك بالنسبة للغالبية العظمى من جمهرة قرائه ـ الفصل بين الروائي وكتبه امرا اكثر شكلية لا يلقى بالا .

استطاع هيمنغواي ـ في صدر حياته الادبية ـ أن يكون لسخريته الحكيمة اثر في كتاباته . فهو يبدو شابا ماهرا للغاية على قدر من مهارة مخبر البوليس الصلدة والسخرية اللاذعة . انك كي تكون ساخرا حكيما يقتضيك ذلك أن تجابه العالم بوجه صفيق ، عدائي ، رابط الجأش . فالسمة البارزة التي تتميز بها سخرية هيمنغواي الحكيمة هي روح دعابته التي تكشف عن تهكمه وروح استقلاله ، وهي خير الوسائل التي يتبعها في السيطرة على موقف ما من المواقف ودليل على سيادته لكافة المواقف .

وقناع السخرية الحكيمة ـ عند هيمنغواي وهو الكاتب الجاد الذي يعمل كما اشار من قبل من اجل احساس ما بالحياة والموت ـ امر جوهري . وما ان يتبادر الى اذهاننا كم مرة تقنع كتاب اميركيون مميزون امثال لينكولن ، ومارك توين بقناع الدعابة حتى ندرك ان ذلك القناع الباسم عند هيمنغواي ـ كما عند لينكولن وتوين ـ يخبىء دونه عقلا شاردا وفؤادا رقيقا انكسر اكثر من مرة . ويتضح لنا ذلك في قصته « الولاء لسويسرا » حين تخبر النادلة السويسرية التي تعمل بمقهى على طريق السكة الحديدية المستر جونسون ، وهو كاتب اميركي ، بانها تعلمت الانجليزية في احدى مدارس برليتز ، فسألها المستر جونسون :

« خبريني عن امر هذه المدرسة ؟ هل كانت تضم مجموعة من الطلبة الاشقياء ؟ وماذا عن امر العناق والتدليل ؟ هل كان فيهم من يحسن المداهنة ؟ الم تستهوك روايات سكوت فيتزغرالد ؟ اعني بذلك هل كانت ايام تلمذتك بالكلية اسعد ايام في حياتك ؟ من اي صنف كانت المجموعة التي التحقت ببرليتز الخريف الماضي ؟ »

يبدو على تعقيبات المستر جونسون انها محاورة غير ذات موضوع لم يقصد بها مطلقا الامتاع والتسلية ، حيث يبوح لنا عقب ذلك ، ان زوجته قررت الطلاق منه . وبما ان التدليل والعناق والتلمذة تشير الى فترة الصبابة حيث يتعذر ادراك ان الحب الرومانسي ينتهي بالطلاق : ومن ثم كانت هذه الفترة هي اسعد فترات الحياة . لذلك نجد ان الجد يغلف سخريته الزاخرة بالمعاني الشاعرية الخصبة .

فثمة انموذج مبدئي يتصدر قلب عمل الكاتب الجاد ، ويجوز القول ان اسلوب هيمنغواي هو الادراك الشفهي لذلك الانموذج . ان ملكة اسلوب هيمنغواي هي التي جذبت اليه ، في صدر حياته الادبية، الانظار، كما غدت تبيانا لوجهة نظر جديدة ازاء التجربة . ويمكننا تبين انموذجه الاول داخل نسيجه النثري ، النظيف ، الصعب ، المجرد ، الواضح القسمات .

★ شاعر وروائي وناقد اميركي نال شهرته الادبية من خلال اشعاره وقصصه ومقالاته النقدية التي لاقت رواجا واهتماما بالغين . ظهر له اول ديوان من دواوينه الشعرية بعنوان : « في الاحلام تواجهنا المسئوليات » وكان عمره وقتذاك خمسة وعشرين عاما . شغل بعد ذلك منصب محرر بالبارتيسان ريفيو ، كما حاضر في الادب الانجليزي في جامعات هارفارد ، ونيويورك ، وبرنستون ، وشيكاغو . من بين كتبه التي اسهم بها في مجال الادب مسرحية شعرية : « شيناندوح » ، ومجموعة قصص قصيرة : « العالم عرس » . ـ المترجم ـ

وتتركز كتاباته حول احساس حي يتبلور في ربط الحاضر بالمستقبل، وهذا امر يجدر بنا ملاحظته عند الروائي ، حيث ان فن كتابة القصص يقوم كثيرا على الحاضر الذي ينبع من الماضي ويخطو صوب المستقبل.

وربما يتراءى لنا ان اشخاص قصص هيمنغواي ـ بدافع احساس شديد ـ ينشدون المستقبل والعزلة . فهم يعوزهم ان يعيشوا وحيدين معزولين وقد تحرروا من ربقة الماضي ، والتاريخ ، والمستقبل ، والامل، والاخرين ، ومن كل الاثقال .

وفي العصر الحديث ، لا تتحقق تجربة المتعة المتفردة الا تحت ظروف خاصة مميزة . ان اكثر البشر حساسية يدفعهم حب وجداني للهو لانهم ينشدون فيه تكاملا لا يستطيعون ان يحققوه في مسعاهم الجاد الـذي بفضله يعيشون . فعندما يخبر نيك آدامز ـ ابـرز شخصيات هيمنغواي ـ صديقا خرج معه للانزلاق ان زوجته حان ولادها ، تتضح لنا في ألم مخاوفه عن الابوة ، بيد انه لا يعتريه اي منها بشأن الانزلاق ، فيقول لصديقه « اعتقد انه ليس ثمة ما يحول دون الانزلاق ، اليس كذلك ؟ » ان سمو الانزلاق للابوة شيء مطابق للمقاييس التي تخضع لحكمها كل تجاربنا . فالانزلاق ومناحي النشاط المماثلة تكفـل للنفـس احساسا بفردية قوية ، وسموا وحرية . وعكس ذلك ، فاوجه النشاط التـي تربط المرء بغيره من البشر والتي لا غنى عنها لقيام حضارة عصرية لا تخيب قط في كفل اي تحقيق مماثل للذات ، لكنها غالبا ما تعوقـه . ويشعر الفرد انه اسير كمين الذاتية المقدرة له بالتنشئة ، بالعرف الاجتماعي او بالحتمية الاقتصادية اذ يشعر أن هويته تخفي وراءها ذاته الحقيقية ، كما ان احساسه بانه جزء مجهول من المجتمع الكبير يجعله يشعر بالزيف . وهذا هو السبب في ان هيمنغواي يستمد ، غالبا ، شخصياته من شخصيات سائحة ، ومسافرين ، وغرباء عن اوطانهـم يهيمون طليقين ابان عطلاتهم ، كما تظهر كثيرا وهي تلهو لا وهـي تعمل . فالرغبة في الاحساس ليست هي ما يشتهيه محب الفنون ولكنها قـوة دافعة لتحقيق فردية حقيقية . ولهذه الاحاسيس التـي تتولد ازاء مجابهتها خطرا جسمانيا فادحا ، تكشف عن حقيقة الذات الجوهرية ، حيث ينبغي على الذات ان تعتمد كلية ـ وهي تواجه ما يتهددها ـ على مهاراتها الخاصة ، وقوتها ، وما لديها من شجاعة .

ومن ثم يصح ، تماما ، ان نقول ان الاحساس الذي يتسلط على هيمنغواي هو احساس بالذات الحقيقية ، والصفات الخلقية ،والسلوك. فالعطلات لا تتيح حرية الانطلاق فحسب بل الاطعمة الجيدة ، والشراب الجيد ، والمناظر الخلوية الجميلة ، والجنس ، وذلك في ظل شـروط تماثل في الاعتدال شروط اية لعبة ، لذلك فالشراب وتبادل الحبومعظم العطلات تغدو محاولة للكشف عن الذات . فاي اهتمام بالذات وصفاتها الخلقية يستلزم قانونا خلقيا ، وقانون هيمنغواي الخلقي لا يخطىء ابدا. والقواعد التي تحكم هذا القانون تتطلب الامانة ، والاخلاص ، ورباطـة الجاش ، والمهارة ، فضلا عن الشجاعة الذاتية . فلكي تظفر بالاعجاب يجب ان تلعب بنزاهة واتقان ، اما ان تكون خاسرا اذا خسرت فهـو ان تقر بمن فاز عليك وتتقبل الهزيمة في صمت . انها الاخلاق الرياضية التي تملي علينا نوعا ما من السلوك ، والاخلاق المهذبة ، وطـريقة الحديث ، مما يتحتم على المرء ان يتخاطب في عبارات مترابطة ، حاشدا اعظم مشاعره الوجدانية تعقيدا في عبارات قليلة او فيما يبدو عليـه جلال الصمت .

ربما يكون كوهين في رواية « الشمس تشرق ثانية » خير مثـال للشخصية التي كثيرا ما تخالف قانون هيمنغواي الخلقي . فهو رجل ثري ، وموهوب ، وماهر ، التحق بجامعة برينستون حيث تفـوق في الملاكمة ، كما انه قاص ومحرر ولكنه لا يستطيع ان يفيد من هذه المزايا لا لشيء الا لانه لم يؤد دوره طبقا للقانون ، فهو يناقش عواطفـه في تفصيل مسهب ويرفض ان يقر بالهزيمة حين ترفضه ـ بريت ـ المـراة التي يعشقها ـ وعندما يجرحه رفضها يصر على مخاطبة كل فـرد بدلا من ان يعاني في صمت . ومن ثم فهو احد المحطمين . ويتضح ذلك جليا حين يدخل في صراع مع روميرو ، مصارع الثيران ، الذي ظفر بقلب السيدة ـ بريت ـ ونجد كوهين ـ على عكس كثير من الخطاب المرفوضين ـ يرفض ان يقر بالهزيمة او بحق السيدة في اختيار من تحبه . وبدلا من ذلك نجده يدخل مع مصارع الثيران في عراك بالايدي ويطرحه ارضا مرارا وتكرارا ، ولكنه لا يستطيع ان يصرعه حيث ان مصارع الثيران، وهو بطل من ابطـال هيمنغواي الاصيلة ، بعـد ان يلقى عقابا متواصلا ينهض المرة تلو المرة صامتا من فوق الارض مما حدا بكوهين ان ينهار ازاء جلد مصارع الثيران وتتحطم بالتالي معنويته العالية . بالمثل، نجد السيدة بريت تذعن للقانون الخلقي وترفض مصارع الثيران ، فعندما يعترف لها بانه يحقق سلوكا مثاليا كواحد من البشر وكمصارع ثيران، نجدها تفطن الى انها تمثل خطرا بالنسبة لتقواه فتقول : « ليس هذا على كل حال هو المفروض ان يفعله المرء » . ثم تضيف قائلة بانها لا تريد ان تكون احدى اولئك المجرمات اللواتي يحطمن حياة الاولاد ... انني اشعر بارتياح لانني لم ارض ان اكون مجرمة تحطم حياة صبية ...وهذا اشبه ببديل للتقوى » .

ان اسلوب هيمنغواي هو التعبير عن القانون الخلقي الذي هـو نواة لكتاباته ، ولكنه ليس كما اقترح كلا الناقدين ماريو براز وويندهام لويس بانه اسلوب بدائي او بروليتاري . انه اسلوب دقيق مرهف ينبثق عنه مدى الفارق الشاسع بين لغة تخاطب الطبقة الارستقراطية ولغـة القوم ، وبين اللغة التي تخاطب بها الطبقة الكادحة ، والطبقة البدائية ولغة رجل الشارع .

وتتضمن حيل اسلوبه تحفظا بليغا وتواضعا وجدانيا بالغا فـي التعبير ، فضلا عن الحديث البسيط الذي يستخدمه كاتب اميركـي ليوصله الى مدارك رجل اوروبي ليس على دراية كبيرة باللغة الانجليزية. ففي الواقع ان ما يقوله المتغرب الاميركي وما يلقى على مسامعه حيـن يتحدث مع الرجل الاوروبي هو كنه اسلوب هيمنغواي كمـا يستمـع الاميركي الى زميله الاوروبي وهو يتحدث بلغته ويصـوغ مصطلحاتها مباشرة صياغة انجليزية غير مالوفة شكليا . فعندما يتقابل بطـل هيمنغواي مع زميله الاوروبي تزيد المحادثة بينهما من شدة احساس البطل الاميركي باتجاهاته وقيمه لدرجة بالغة ، يتمخض عنها توكيـد ظاهر لقانون هيمنغواي الخلقي واحساسه بنوعية الحياة المعاصرة .

فاسلوب هيمنغواي يعتبر اسلوبا شعريا في قمة أشكال اللغات الدارجة الحديثة ـ من بينها اللغة التي يستخدمها المخبر الصحفـي العنيد ، والمراسل الاجنبي ، ومحرر باب الرياضة . انها لغة العنفوان والرجولة ، وهي تستمد تحفظها وتواضعها وصلابتها فـي التعبير بشجاعة من المثل الاميركية التليدة التي يرجع تاريخها الى زمن يمتـد بعيدا عاش خلاله الرواد الاول الذين اقاموا على الحدود ورجل غرب هوليود القوي الصامت . ان شدة الحساسية في الطريقة التي يتحدث بها الاوروبي لغة انجليزية ركيكة مرددا فيها مفردات من لغته ربمـا استمدها من لغة تخاطب المهاجرين ، او ربما تناهت اليه نتيجة للروابط الخاصة التي تربط اوروبا باميركا والتي استطاعت روايات هنـري جيمس ان تصورها بدقة .

وفي قصته المسماة « المقامر والراهبة والراديو » نجد ثمة مثـلا كافيا على تعقيد اسلوب هيمنغواي يوضح ذلك . فنجد رجل بـوليس سريا اميركا يستجوب مقامرا اميركيا جريحا ويخبره بانه يحتضر ويريد ان يعلم منه من اطلق عليه الرصاص .

فيقول له رجل البوليس : « اصغ ، ليست هذه بشيكاغو ، كما لست بقاطع طريق . ينبغي الا تتصرف مثل ابطال المناظر المتحركة . انه لمن الصواب ان تقول من اطلق عليك الرصاص . هذا اسلم لك ان تفعله » .

ومع ان الرجل المكسيكي يجيد فهم اللغة الانجليزية ، الا ان مستر فريزر وهو كاتب اميركي ونزيل ، ايضا ، بالمستشفى ينقل له هذه اللغة الدارجة الى لغة اجنبية رصينة فيقول مستر فريزر : « اسمـع يا صديقي ، ان رجل البوليس يقول انك لست في شيكاغو ، وانك لست بقاطع طريق وان تصرفك هذا ليس له علاقة بالسينما » .

فرد عليه كايتانو برقة : « اني اصدقه » .

« انه يقول أن المرء يستطيع في فخر أن يشهر بخصمه . ان كل فرد هنا يفعل ذلك » .

ومن باب اظهار الاهمية يراعي أن « المناظر المتحركة » تصبح « السينما » و « انه لمن الصواب » تصبح « يستطيع المرء في فخر ان » : وترينا هذه التعبيرات كما ترينا تعبيرات اخرى مماثلة كيف يغدو الاسلوب ، تماما وبالدقة ، تحقيقا للقانون وتعبيرا عن موقفين متضادين تماما تجاهه .

ولقانون هيمنفواي تلال اركاديا الخاصة به ـ مثل تلال ابروزي التي يقيم بها القس في رواية « وداعا للسلاح » ، او الريف السويسري الذي يفد اليه هواة الانزلاق ـ حيث يمكنك ان تنشد فيها هدوءا وفيرا . ومن الثابت انهم لن يقيموا حقا هناك . واذا نظرنا عن كثب الى قرار الصورة هالنا رؤية فوضى وهول الحرب الاخيرة او الاصابة بعاهة او وهم زائل كما ترتسم علامات اليأس على وجوه اولئك الذين يعيشون التجربة . وبالتحديد نجد أن هذه التجربة الشاملة او ما تمخض عنها من تمييز قانون هيمنفواي الخلقي عن تلك التي تبدو مماثلة لها ـ مثل قوانين السيد المهذب ، والفروسية ، والانخراط في سلك الجندية .

فليس هنالك سبب تشعبت جذوره ورسخت في الوجود ذاته ، كما ليس هنالك سبب ديني او اجتماعي او مألوف يقتضينا الاذعان للقانون. فالاذعان للقانون ليس الا تعبيرا عن رغبة تسبغ على الانسان مشاعر طيبه ولكن لا يتعدى كونه في الحقيقة مجرد مفاضلة ، عمل استبدادي لا يبرره اي مارب او تحول منتظر . فمصارع الثيران شخصية محبوبة بيد ان كوهين شخصية ممقوتة ، ولكن هذا لا يتعدى ، غالبا ، مثار اهتمام نفر قليل من الناس حيث ان الوجود يستحيل الى فراغ . ان نبالة الفرد لا تقيم مجتمعه كما أن شروره لا تصيبه في شيء . وهذا جزء مما يعنيه البطل في قصة « وداعا للسلام » ـ حين يبرهن في صمت ـ وذلك كرد على ما قاله جندي اخر ابان الحرب العالمية الاولى « ان ما حدث هذا الصيف لا يحدث عبثا » .

« لم اقل شيئا . لقد كنت دائما في حيرة ازاء كلمات مقدس ، ومجيد ، وتضحية ، وعبارة دون جدوى . لقد سمعناها احيانا ونحن واقفون تحت سقوط المطر ولا تكاد تصل مسامعنا لدرجة انه لم يصلنا منها سوى الكلمات التي يعلو الصياح فيها ، وقرأناها مرارا ضمن اعلانات تلصق فوق اعلانات اخرى على لوحات الاعلانات ، وها قد مضى علي زمن طويل لم ار فيه شيئا مقدسا ، كما زال المجد عن كل شيء مجيد وغدت التضحيات مثل اقبية الماشية في شيكاغو لا يصنع باللحم فيها شيء سوى حرقه . هناك كلمات كثيرة ليس في استطاعتك أن تحتمل سماعها واخيرا لا يحمل المجد سوى اسماء الاماكن ... ان الكلمات المجردة مثل المجد ، والشرف ، والشجاعة ، والتقديس تغدو كلمات قبيحة اذا ما وضعناها بجانب اسماء القرى المحسوسة » .

ورغم ان البطل يفر من خدمة الجيش وتستحيل الالفاظ المجردة الفاظا قبيحة ، الا ان الفاظ المجد والشرف والشجاعة والتضحية تبقى بالتحديد بمثابة مثل عليا حقيقية ومرامي السلوك في كتابات هيمنفواي . ونعيد القول بأن اغلب شخصياته يربطها بهذه القيم ، حكم الارادة ، كما لو كانت تعيش في فراغ دون ان يكون لها ما يؤازرها او يبرزها . وما ان نغوص في قرار اعماله حتى يتبين لنا انها تتضمن غرضا معنويا يتناقض كلية مع ذلك الوجود في الحياة العصرية التي يحيا الناس فيها وهم متيقنون بان للمثل الانسانية العليا في الواقع مظاهر التأييد الموضوعي . وحين تظهر هذه الشخصيات ، فثمة ما يشير دائما بانها شخصيات ساذجة ، غير عصرية ، تجهل ما يحدث في العالم او ما يطرأ عليه من تغيير . ورغم سذاجتها وجهلها ، نجد انها شخصيات سليمة ، ونبيلة ، ومتكاملة . وفي اكثر من مرة نلاحظ ان مذهب الكثلكة يكون اساسا لهذه الشخصيات ، كما انهم يصبون للعودة الى عظمتهم البريئة ، فنجد البطل المعاصر احيانا اما ان يتضرع ساجدا او انه يجامل القسيس ويظهر له المودة ، فحين يطلب قس الاورطة في قصة « وداعا للسلاح » من البطل الذي اعجب به واحبه باخلاص ان يزور بلده السعيد ، ابروزي ، اثناء اجازته ، وعده ان يفعل ذلك ولكنه اخذ يتردد عدة ليالي على :

« المقاهي التي عبقها الدخان حيث تشعر بان الغرفة تدور بك وتنفطر لكي توقفها ان تستدير وتثبت عينيك على الحائط ، كما رقد ليالي في السرير مخمورا ، حيث يتبين لك ان ذلك هو الذي كان يحدث هناك ، ثم تسمع في الصباح نقاشا بشأن الحساب » .

وحين عاد من اجازته قال لنفسه بأن القسيس « كان عليما بما كنت اجهله والذي كدت انساه بعد ان تعلمته . ولكنني رغم ذلك ، لم اعرف انني عرفته فيما بعد » .

تشير هذه الحادثة الى قيود قانون هيمنفواي الخلقي والاسلوب الذي يعد تبيانا له . وعلى مستويات الوجود المتعددة ، نجد انه ليس هناك ، غالبا ، اي ترابط بينها وبين قانونه . فكم تصبح ـ على سبيل المثال ـ موعظة هيمنفواي لا معنى لها حين يزج بها في موضوع مثل الحياة العائلية (مثلما نجد في رواية بودبيروك لتوماس مان) وطريقة الحياة التي يحياها مجتمع باسره (مثلما نجد عند بروست) او النضال من اجل المعتقدات الدينية (كما نجد في رواية الاخوة كارامازوف) او في حياة المدينة (كما في رواية عولس) او على مدار الوجود كله منذ الولادة حتى الممات ابان وقت السلم والحرب (كما في رواية تولستوي « الحرب والسلام ») . ان طريقة الموت التخيلية هذه التي توضحها كافة ابطال واشباح روايات شكسبير الفانية ، واشباح روايات هنري جيمس ، ومخلوقات دانتي الخارقة للطبيعة ، وبطل قصة « موت ايفان اليتش » لتولستوي ، وهي تحقق نظرة اخيرة سامية وعليمة بما في الوجود ـ الا انها ابعد من اهتمام هيمنفواي المحدود للموت . فيقول في روايته « موت بعد الظهيرة » انه ذهب ليشاهد صراع الثيران « وها قد خمدت الحروب » ـ لانه اراد مشاهدة انواع الموت العنيف ، وليس الموت الناجم عن مضاعفات المرض ، او موت صديق عزيز او انسان كنت تحبه او كنت تكرهه . ومن البين ان هيمنفواي لم يكن ليبحث عن رؤيا الموت ولكنه كان يحاول اكتشاف رؤيا الشجاعة .

انقضت ثماني سنوات بين نشره رواية « وداعا للسلاح » في اكتوبر عام ١٩٢٩ ، واتمامه فصول رواية جديدة . وكما حدث فقد تصادف ان كان اكتوبر من عام ١٩٢٩ هو عيد ميلاد هيمنفواي الثلاثين ، كما كان تاريخ الهبوط المالي الفظيع الذي كان نذيرا بالكساد العظيم . ومع ان تصادف التواريخ لا ينفك يكون اكثر من شيء عارض الا انه من الواضح جدا ان استمرار الكساد ترك اثرا بالغا على ملكات هيمنفواي الخلاقة . ويبدو على كلا الكتابين « موت بعد الظهيرة » الذي ظهر في عام ١٩٢٩ ، و « تلال فريقيا الخضراء » الذي ظهر في عام ١٩٣٥ سمات الكتب التي شرع في كتابتها كقصص ، وكل منها يفصح بطريق غير مباشر ـ واحيانا ، بطريق مباشر ـ النظرة الجديدة تجاه الادب التي شاعت في الدوائر الادبية عقب ظهور الكساد والتي اقلقت هيمنفواي كثيرا كما غدت فكرة متسلطة حين ازدادت الازمة الاقتصادية سوءا .

كانت الاعمال الادبية كلها تقاس بمقياس واحد : علاقتها بالازمة الاقتصادية والاجتماعية . فكان يتحتم على الروائي ان يلتزم الازمة الاجتماعية كموضوع صريح في صلب عمله ، كما تسلح قصصه القارىء بمواقف تنتهي به الى نظام اجتماعي عادل . فمما كان مفترضا ان خيبة ما بعد الحرب كانت هي المغزى الاول الذي ردده هيمنفواي في قصصه، ومن ثم اتسم عمله بالسلبية المطلقة : لقد استنكر الحرب ، ولكنه فشل في ان يرينا كيف توقف . ان قصصه لا تثير الاهتمام لانها تتناول المغتربين ومحبي الفنون والمتسكعين . انها قصص الجيل الضائع كما اقر بذلك هيمنفواي نفسه ، ومن ثم لم تكن بالقصص التي يستطيع ـ جيل لا يبغي الضياع ـ ان يعدها في مصاف القصص الهامة القيمة ، جيل صمم ان يرسم مستقبله ويخلق مجتمعا خاليا من الحروب والكساد .

يمكننا ان نلمس قلق هيمنفواي لذلك الاسلوب الجديد في احد

مشاهد قصة « موت بعد الظهيرة » حيث يناقش مع سيدة وهمية متقدمة في السن فن الكتابة ، فيقول لها : « دعي اولئك الذين يريدون ان ينقذوا العالم » كما يقول لنقاد عصره الاجتماعيين « ان جليل الشيء ان تزاولوا وتنجزوا اعمالكم كما ترون ، وتنصتوا وتتعلموا وتكتبوا ، وان تكتبوا عما تعرفونه » .

وبانتهاء ابريل من عام ١٩٣٣ بلغ قلق هيمنفواي مداه . ونلمس ذلك في رواية « المقامر والراهبة والراديو » حيث يختتم مستر فريزر ـ الشخصية الرئيسية ـ القصة قائلا :

« أن الدين هو افيون الشعوب ... كما ان الموسيقى ايضا هي افيون الشعوب ، أما الان فان الاقتصاد هو افيون الشعوب بالاضافة الى الوطنية في ايطاليا والمانيا » .

ويضيف مستر فريزر المشروبات ، والجنس ، والطموح الى قائمة العقاقير ، وكذلك الايمان باية نظم من انظمة الحكم ، ويختتم حديثه قائلا :

« ان الذي تريدونه هو ادنى نوع من انظمة الحكم .... فالخبز هو افيون الشعوب ... التعليم افيون الشعوب ... لم تجر العمليات الجراحية للناس دون تخديرهم ؟ ماذا تريد ان تفعل مع الناس ؟ ولكن ... ليست الثورة بافيون ... الثورة عملية تطهير لا يطيلها سوى الطغيان » .

وتكشف لنا قصص اخرى تنتمي لنفس الفترة عن صراع هيمنفواي مع اكثر من نموذج ادبي يتدفق قوة ، وذلك هو اليأس الذي تعالجه روائع قصصه . فقصة « مكان نظيف حسن الاضاءة » تستبعد من بواكير انتاجه القصص التي تعالج موضوع الخيبة . ان الامر كله « نادا » ـ لا شيء ـ فيقول الشخص الاول في اسى أن عجوزا لم يتح له فرصة الانتحار ثم يحور في الصلاة اليومية قائلا : « ماذا يخاف ؟ لم يكن خوفا او خشية ... فالامر كله لا شيء ... والانسان ايضا لا شيء لا شيئنا الذي في اللاشيء ، لا شيء اسمك ولا شيء ملكوتك لتكن مشيئتك لا شيء في لا شيء ... » .

لقد بلغت المرحلة الاخيرة من الازمة الشخصية مداها عام ١٩٣٦ في قصة « ثلوج كليمنجارو » وهي قصة تدور حول كاتب يحتضر ضائعا في متاهات الفشل ، فهو لم يكتب شيئا لائقا خلال سني حياته . ونلاحظ في هذه القصة ان هيمنفواي يصر على استخدام فكرة الترجمة الذاتية بوسائل متعددة ، بالاضافة الى وسائل سمعية مسهبة يصف فيها اعمال الكاتب المبكرة التي تطابق احداث حياته . وبما أن الكاتب يعاني من سكرات الموت اثر اصابته بالغنغرينا وهو معتقد بانه اضاع قواه املا في الشفاء ، فنراه يصوغ فشله على النحو التالي :

« لقد تمتع بحياته وها هي قد انتهت ... لقد تزودت بمشاعر خيرة في دخيلة نفسك لذلك لم تتحطم مثلما تحطم الاخرون (اكثر الكتاب) حتى نهجت موقفا تفاقم فيه مشاعر اللامبالاة بما تفعله او تقوله ... لقد حطم من موهبته حين خان هذه الموهبة ، وحين كف عن استخدامها ، وبما اعتنقه من افكار هدمتها ، وبادمانه شرب الخمر فقد نضبت منابع مداركه الحسية ... كان ثمة موضوعات كثيرة تصلح للكتابة . فقد رأى التغيير يشمل العالم ، وعلم ان التغيير لم ينبغ من الاحداث فحسب ، ومع انه رأى الكثير من الاحداث والكثير من الناس الا انه رأى اسس التغيير كما استطاع ان يتذكر احوال الناس في كل هذه الاوقات المتباينة . كان من واجبه ان يكتب عنها ولكن لم يفعل ولم يفتأ يستطيع ان يفعل ذلك » .

يتحتم علينا اخيرا ان نستشهد باقتباس كما نبرز اهمية الحروف المائلة لندلل على نفاذ البصيرة التي توصل اليها هيمنفواي في اخر مراحل اليأس . لقد تغير العالم داخل البشر ، لقد غدوا متباينين ، لم يكونوا بنفس الحال التي كانوا عليها في فترة ما قبل الحرب ، ومن ثم لم يعد في امكانه ان يكتب عنهم وعن العالم المتغير ، كما فعل في قصصه التي جلبت له الشهرة قبل بلوغه الثلاثين . لقد قال ثورو : « اننا لا نتبين ذواتنا ، وندرك اماكننا ومدى علاقاتنا اللامتناهية ، الا بعد ان نفتقد انفسنا ونفتقد العالم الذي نعيش فيه » .

الا أن اولى محاولات هيمنفواي للكشف عن ذاته كانت اذعانا لليقظة الاجتماعية التي كان يسخر منها . فروايته « المالكون والمعوزون » (١٩٣٧) ما هي الا مجهود جبري لنبذه تأييد بطولة العزلة الفردية . فبطل القصة ـ هاري مورغان ـ وهاري ايضا ـ اسم الكاتب الذي يعاني سكرات الموت في قصة « ثلوج كليمنجارو » ـ يصرح اثناء موته :

« ان رجلا بمفرده لا يستطيع ان يفعل شيئا ... ان رجلا الان لا يستطيع ... ومهما يكن من امر فليس للانسان وحده من حظ » ثم اغمض عينيه . لقد اقتضته هذه الحقيقة كل حياته ليتعلمها ...

اننا لا نجد في تجاربه الذاتية ما يضفي على الخاتمة صفة الواقعية، ومع ان القصة تحتوي على فقرات جيدة الصياغة الا انها قصة ساذجة غير منظمة ، هسترية ، كما انها خلو من الخصائص المميزة ، فالفائدة التي تعم علينا من القصة تكمن في مدى ارتباطها بمستقبل هيمنفواي ككاتب والذي اخذ يتقدم من تلك النقطة .

كتب هيمنفواي قصة « المالكون والمعوزون » في عجلة وذلك لسبب هام ـ وهو نشوب الحرب الاهلية الاسبانية عام ١٩٣٦ ، ولهفة هيمنفواي في الاسهام فيها . ومن دواعي العجب أن ثمة تهكما تاريخيا وادبيا في الحقيقة بان هيمنفواي في الوقت الذي بدأت فيه فترة تاريخية جديدة تخللتها حرب عالمية طويلة ، بلغ اخر مرحلة في اكتشاف اليأس .

اننا اذا ما انتهينا الى ان اعتبار هيمنفواي روائي مناهض للحرب امر سطحي ، يسهل علينا اذن ادراك أن مدى لهفته وقت حصار مدريد كان ضربا من الحدس . فربما تستطيع الحرب الحديثة والعصر الجديد ان تستعيدا جزئيا ـ ذلك التطابق الوشيج بين العالم الحديث والاحساس بالوجود الذي استوحاه في قصصه على اكمل وجه . لقد تباينت الحرب الحديثة عن غيرها من الحروب كما لم تتعد حربا عالمية ، بل كانت ـ منذ بدايتها حتى نهايتها حربا ضد الفاشية . فقد نجد ما يبررها ـ عكس الحرب العالمية ـ حيث كانت الفاشية انكارا منظما لحرية الذات وهي في عزلة .

ومسرحية هيمنفوي الوحيدة « الطابور الخامس » وهي اولى نتاجه الذي اسهم به في الحرب الاهلية الاسبانية ، تعد عملا غير ناضج ، ولكن اذا ما قارناها بقصة « المالكون والمعوزون » نجد انها ليست تزييفا لعبقريته بل هي تجديد لها . ان هيولية الحبكة يعيد بصورة عنيفة ومضطربة توكيد اهمية ودلالة فكرة بطولة الفرد الانعزالية، كما انها ـ ايضا ـ تمهد الطريق لظهور اهم قصص هيمنفواي « لمن تقرع الاجراس » ، حيث يصرح ان شجاعة البطل الإنعزالية لا تنفصل عن مصير البشرية ، كما يرينا أن مصير البشرية يستند على شجاعة البطل الانعزالية . ولكن ما يحدث فعلا يعطي الكتاب معنى مغايرا . فنحن نرى البطل خلال الشطر الرئيسي في القصة يخوض ـ في جانب الجمهوريين ـ غمار حرب العصابات ويتبين في نفسه انه قد حقق ، كجندي عصابات ، تكاملا ذاتيا حقيقيا . لكن حين نقترب من نهاية القصة نقرأ وصفا لحرب العصابات يحقق للكتاب النجاح ، تتبعه محاولة للتهكم من شيوعيي العهد الجمهوري . فهم باخفاقهم في تلبية نداء من البطل للمساعدة يتسببون في موته . فالمعنى الاخير في تجربة البطل مناف تماما لما عبر عنه الكاتب من قبل : فرغم تكرار الفكرة القائلة ان انسانا بجزيرة وحده غير كاف بذاته ، نجد ان البطل لا يحوز ، على وجه التحديد ، النصر الا بعدما يدافع عن فرديته وهو في عزلة اثناء حرب العصابات . ومع ان فرديته ترتبط بجبهة اجتماعية عريضة ـ يعتمد عليها ايضا في حياته ـ مثل جيش او حزب سياسي ـ فهو يبقى رهين قوى عارمة لا يستطيع تفهمها او ضبطها ، كما لا تؤثر فيها اي من فضائله البطولية .

ظهرت قصة « لمن تقرع الاجراس » في عام ١٩٤٠ ـ ابان الحرب العالمية الثانية ـ ويقال ان الاميركيين والروس عدوها في مصاف كتب دراسة حرب العصابات . لقد اسهم هيمنفواي ايضا في الحرب العالمية الثانية ، فمن شاهده من الجنود المقاتلين وهو يقاتل معهم اثناء عمله مراسلا صحفيا في اسبانيا وفرنسا مدحوه بانه اشجع انسان عملوا معه.

كان هيمنغواي يمهد لكتابة قصة مطولة طموحة عن الحرب العالمية الثانية حين خالجه الاعتقاد ـ اثر حادثة صيد ـ انه يعاني من الموت ، مما عجل به أن يكتب قصة ((عبر النهر وفي الغابات)) ، وهي قصة تبين عن كشف جديد . فهو يضمنها موجة سخط هسترية ازاء الحرب والقادة المعاصرين نستنبط منها في وضوح الاسباب التي ادت بهيمنغواي ان يقف في تجاربه هذا الموقف ازاء الحرب العالمية الثانية . اننا نجد ـ في الحرب الحديثة ـ أن الفرد الانعزالي مرارا وتكرارا لا يسهم كفرد بأي دور على الاطلاق . فمنذ ان يغدو فردا نكرة مهملا بين الملايين تصبح بطولته لا معنى لها . فالكتاب يصور انغماسا تاما في اوهام رومانتيكية وذلك اشبه بالاستسلام لكل رغبة غير مرتقبة من رغبات الانا التي تلتزم عادة احلام الشباب . ورغم ان الروئي يفشل تماما في نقـــده لموقف واحاسيس البطل الا ان القصة لا تعد في مثل رداءة قصة ((المالكون والمعوزون)) ، كما انها ليست محاولة لرفض احساس الروائي بالوجود. ان ما في القصة من تظاهر بالشجاعة مشـــوب بالفظاظة والوحشية الشديدين ليرينا مدى تماثل رؤية هيمنغواي للحياة خلال قصصه كلها مع ما هو حي .

ورواية هيمنغواي الاخيرة ((العجوز والبحر)) التي ظهرت في عام ١٩٥٢ ليست مجرد تحفة تشبه عرضا لفنان فاره ، بل هي برهان جديد على مواهب الكاتب اكثر مما هي تنمية جديدة لها . ان تجربة الادب عادة تكون تجربة مقارنة : لذلك تحمل قصة هيمنغواي السادسة نفس المضمون الذي تعالجه قصة ((اللانهزاميون)) التي كتبها قبل قصته الاخيرة بخمسة وعشرين عاما . فالصياد الشيخ الذي لم يحظ خـلال رحلته البحرية التي استمرت اربعة وثمانين يوما بصيد ، نجده فـي موقف يماثل الموقف الانساني الذي يمر به مصارع الثيران المسن في تلك القصة. وبمقارنتها بتلك القصة وقصص اخرى ، وكل النوادر الرائعة في قصص هيمنغواي السابقة ، نجد انها تفتقر بعض الشيء الى وجود اشخاص بها كما ينحصر بها المكان .

ومع ذلك فقصة ((الشيخ والبحر)) تلقي بتعريف ومعنى جديديـن ازاء عمل هيمنغواي ككل . انها تزود القارىء بوعي عميق ، وذلك من وجهة نظر هيمنغواي ، وهو كيف ان ملكوت السموات ، الذي ندركـه يصبح قوة اخلاقية ، وكيف تغدو التجربة المجردة من الإيهام ـ وعيـدا مستديما . ومما يكتمل وضوحه في هذه الرواية ، دون رواياته التــي تتناول شخصيات تغربت في اوروبا ، ان احساس هيمنغواي الاولـي بالوجود شرط جوهري يلازم كل مرتاد ، فضلا عما يعانيه المرتاد في الغابة من رعب وعزلة وهو الذي يحاول هيمنغواي ان يهتدي اليه في اشخاص كالمتسابقين ، ومصارعي الثيران ، والجنود ، والرياضيين من المغتربين. ان عزلة الشيخ ، ايضا ، زاخرة بالمعنى : وبغض النظر عن ظهور الصبي الذي يتعلق به ويواسيه ، لفترة قصيرة ، والذي يطلب منه الشيخ ان يبتعد عنه ، نجد ان سانتياجو هو الشخصية الانسانية في قصـة لا يزيد عدد صفحاتها عن مائة صفحة .

ان سمكة المارلين الكبيرة شخصية تستحق الرثاء يعطيها الشيخ العجوز شيئا من الدلع والاهتمام ، وان سمك القرش الذي ياكلهـــا ولا يتركها الا هيكلا عظميا ليس سوى شخصيات شريرة يمقتها هيمنغواي . تبقى بعد ذلك الحقيقة المذهلة وهي ان انسانا بمفرده يكفي لخلق قصة حقيقية . وفضلا عن ذلك ، فالشيخ العجوز ليس وحيدا من الناحيـة الجسمانية فحسب ولكن منذ ان تقدمت به السن فانه عادة ، سـوف يعيش بمفرده ، بمنحى عن الصبوة ، والامل ، والصداقة ، والحب ، وكل الروابط الاخرى التي هي بمثابة سند للبشر . ومن ثم ، فحين يتصارع الشيخ العجوز مع البحر ، ومع الزمن ، ومع الطبيعة ، ومـع الموت ـ تعتريه حالة فريدة من نقاوة الارادة والعاطفة .

ان تكامل وحدته يزيد من اواصر الصلة بين القصة وكافة اعمـال هيمنغواي كما تعمق ادراك المرء بنوعية التفرد الذي ادى الى عزل كــل من الشخصيات الرئيسية ، مما يلقي بضوء جديد على عاهة جاك بارنز ، وسلام فريدريك هنري المنفرد ، والعزلة الفردية التي ينشدها نيك ادامز الذي يعاني انفجارا نفسيا وجراحا جسمانية عند قيامه برحلة لصيد الاسماك في قصة ((النهر الكبير ذو القلبين)) ، ومونولوج الكاتب الذي يعاني سكرات الموت في قصة ((ثلوج كليمنجارو)) . وعلى هذا الحال يمكننا اعتبار الصياد الشيخ البطل الجوهري في قصص هيمنغواي . كما ان هناك اناسا اخرين غائبين عن اذهاننا الان ، ولا يبقى منهم عدا اسماك القرش لتصطدم بواجهة الانسان والطبيعة العاريتين. انها العزلة الفردية التي تتطلب منتهى الشجاعة والاعتماد الكلـي علـى النفس . وبتناول شخصية الصياد الشيخ يكتمل انموذج هيمنغـواي القصصي . ان ثمة رابطا قويا يربط ما بين البطل وهو شيخ والبطل وهو صبي ، وبين نيك ادامز وهو صبي في قصة ((المعسكر الهندي)) اول قصة في مجموعة هيمنغواي الاولى . وفي هذه القصة يذهب نيك ادامز مع ابيه الطبيب ليتعرف على اسرار الولادة ، ولكنه يشهد ايضا مخاوف الموت. فقد ظلت المراة الهندية الشابة التي ذهب والده لمساعدتها تعاني آلام المخاض يومين . فيسأل نيك والده ((هل اعطيتها والدي شيئا لتكف عن العويل)) . لكن الطبيب يخبر ابنه انه رغم عويل المراة فهي ترضى ان تعاني من آلام المخاض لانها تريد أن تضع طفلها كما ان الطفل يريد ان يخرج الى الحياة . ثم يبدأ الطبيب أجراء عملية القيصرية ـ مستعينا بسكين صغيرة ـ ويشعر بالسعادة وهو يتجه الى زوج المراة ليخبـره بنجاح العملية ، ولكن يجده قد مات . ان عويل زوجته جعل الهندي يقتل نفسه . هذا هو اول شيء اراده دكتور ادامز ، بعد جهد ، لابنه ان يعرفه . ومع ذلك تزداد طمانينة نيك ـ حين يعود مع ابيه على ظهر قارب عبر البحيرة ـ عندما يجيب والده على اسئلته بخصوص المعاناة والموت . وحين تشرق الشمس على البحيرة يحس نيك وهو ((مطمئن بانه لن يموت قط)) . ان هذه العبارة توضح لنا غاية حدود الايهـام بشأن الوجود وهو شيء يلازم بطل هيمنغواي منذ البداية والذي حين يحدث ، يستحيل الى وهم زائل محير فتاك لدرجة بالغة .

فكما ان ميلاد طفل في قصة ((المعسكر الهندي)) ينجم عنه موت رجل ، نجد ايضا ان موت الطفل في الفصل الاخير من قصة ((وداعا للسلاح)) لا ينجم عنه وفاة البطلة فحسب ، بل نجدها قبل وفاتهـا تتحدث مثل نيك ادامز تماما وهي تصرخ من شدة الالم : ((هل اعطوني شيئا)) ، ويخاطب فريدريك نفسه قائلا ((لن تموت)) وهو في ذلـك واثق ، مثل نيك ادامز الذي اطمأن بانه لن يموت . فحين تموت البطلة نجد ان ما ينوء به البطل من تجارب الولادة والحب والموت ما هو الا تصوير لطبيعة الوجود .

((وهكذا ينالون منها اخيرا . لن تذهب ابدا بشيء معك . انك لم تكن لتتعلم علام كان يدور الامر . لقد اخرجوك من احشائها ليلقنوك القوانين ولاول وهلة علموا انك ابن غير شرعي فقتلوك ... لقد قتلوك في النهاية ... ولك ان تصدق ذلك . ابق قريبا وسيقتلونك)) .

ان أول ما يتوهمه الفرد هو انه لن يموت . وكما ان الوهـم الجوهري الزائل يصبح الموت فان ايا مـن ابطال هيمنغواي ـ دون استثناء ـ يعانون من جروح جسمانية خطيرة وذلك يمهد لوهم الواقع الزائل وضربات الموت الغائبة .

فالموازنة الحقة بين التفاصيل التي تربط قصة ((المعسكر الهندي)) بالفصل الاخير في قصة ((وداعا للسلاح)) يجب الا تحجب الفارق الوجداني وهذا شيء ذو اهمية . ورغم ان ايهام نيك الاولي في القصة الاولى بشان الوجود تهزه مجابهته المباشرة لواقع آلام المخاض والانتحار الا انه يستعيده سريعا مرة ثانية . فنراه كما استهل حديثه يختتمـه بنفس الايهام وهو انه لن يموت . ويختتم فريدريك هنري في قصة ((وداعا للسلاح)) حديثه وهو متوهم يائس . فهو لم يعقد سلاما منفردا مع الحرب والحب فحسب ، بل مع الحياة نفسها . ان سانتياجو فــي قصة ((الشيخ والبحر)) بز كل ما سبقه من شخصيات ، انه لم يعان ايهاما حقيقيا او ايهاما زائلا ، فهو ، كما يقول ، يعيش بالامل : ((انهـا لحماقة فضلا عن كونها خطيئة ، الا نامل)) . ان نوع الامل الذي يتمناه شديد الاختلاف من عودة نيك ادامز الى الايهام ، واذعان فريدريك هنري

للوهم الزائل . فالانتقال من الايهام واجتياز ضروب عديدة للوهم الزائل منتهية بالامل الجاد يمثل تطور الروائي العميق روحانيا ووجدانيا ابان سني حياته .

قد تكون قصة « عاصمة الدنيا » واحدة من بين اكثر قصص هيمنغواي تنويراً . فالبطل وهو ، نذل شاب ، يلقى حتفه في معركة غير محددة وهو يزاول مرانه كمصارع ثيران . وهذا هو تعقيب المؤلف واستنتاجه الذي توصل اليه :

« لقد مات (يقصد النذل الشاب) وهو يحمل معه ـ كما تعني بذلك العبارة بالاسبانية ـ كثيرا من الاوهام . لم يتسن له يوما ما ـ طيلة حياته ـ ان يفقد ايا منها ، ولا حتى استطاع اخيرا ان يتمم توبة ... لم يتسن له وقتا ما ان يخيب فيلم جريتا جاربو امله مثلما خاب فيه امل سكان مدريد طيلة اسبوع باكمله ... مما حدا بالناظرين ان يكرهوا افلام جريتا جاربو كلها . لقد خاب املهم حين ظهرت عليهم النجمة العظيمة تخالط اوساطا بائسة ووضيعة في وقت تعودوا فيه ان يروها محاطة بكل مظاهر البذخ والجلال » .

يعد هذا بمثابة صورة كاملة للايهام عند هيمنغواي ، كما يغدو في الوقت ذاته منتهى التقرير عن مدى اليأس . وحيث ان زوال الوهم لا يحول دونه سوى الموت المبكر ، فالمخدر الوحيد الموجود هو افيون الشعوب . ويحدو بنا هذا ـ قدر الامكان ـ الى الاعتقاد بان المرء لن يموت ابدا دون ان يؤمن بالانتحار . كما انها دليل اخر على تجربة المعاناة الضخمة التي تتضمنها روايات هيمنغواي . ان رؤية تجربة مثل الالم ، وتصور المعاناة بانواعها المتعددة ، يتطلب نوعا من التعاطف والاشفاق من جانب الكاتب والتي قلما نتعرف عليها .

لا يعرف انسان الفشل الا بعد الاخفاق في الحصول على ما يتمناه، بمعنى ان الايهام الزائل يحدث فقط بعد تجربة الايهام الحقيقي . فالايهام الاولي في قصة « عاصمة الدنيا » ، وهو نفس الايهام الحقيقي السائد في قصص هيمنغواي ، يشير اليه موضحا ذكر جريتا جاربو في احد افلام هوليود ـ لقد لازم الامل طويلا قبل ظهور افلام هوليود وكثيرا ما كانا يسميان بالحلم الاميركي .

ان اناسا كثيرين يؤمنون بالحلم الاميركي ، وهم مثل شخصيات هيمنغواي اصحاب الايهام الزائل ، غافلون عن ايمانهم او متيقنون بانهم برئوا منه . فالحقيقة التي يجب علينا ابرازها مرة ثانية ، وهي ان الايهام الزائل وطيد الصلة بالايهام الحقيقي وان اليأس ملازم للامل ، لا تلقي بالا . فحق السعادة مثل قانون امتلاك الارض ـ هو الاعتقاد الذي به تحيا اكثر شخصيات هيمنغواي يأسا وتعاسة ، فهم يلجأون لشرب الخمر والتنقل ولعب الميسر . ومثل كثير من البشر المتفائل . فقد احالوا الحق الشرعي في الحياة ، والحرية ، والسعادة الى مواقف وعواطف وهي طريقة منظمة للحياة لا تؤمن في البحث عن السعادة فحسب بل في التيقن منها . فالحلم الاميركي يحيل البحث عن السعادة الى ضمان يكفل خاتمة سعيدة . وطبيعة الواقع يكفل ذلك احيانا ، وكثيرا ما يدعمه فكرة طبيعة اميركا على انها العالم الجديد الذي يتساوى فيه الجميع . والحلم الاميركي كمصدر للايهام الحقيقي والامل ـ يعد حلما اوليا بالغ الاهمية ، يستحيل ، حين لا يتحقق ، الى حالة ارق او ان الشجاعة وحدها ، تستقدم بطريقة مماثلة لتصطرع بالم الفشل الذي لا يطاق . ان قصص هيمنغواي تحمل في مضمونها نفس الدليل الماثل للمادة الجوهرية والايمان الصريح في كتابات امرسون ، وثورو ، وويتمان ، وملفيل .

وموقف بطل هيمنغواي من نفسه ومن الوجود يقوم مباشرة على الحلم الاميركي . ومن هنا فان اول مبادرة للايهام الزائل هي حين يقوم البطل الشاب بتحريض البطلة باتيان عملية الاجهاض ، فتقول له البطلة: « اننا اذا تزوجنا فسوف يكون كل شيء ملكنا » فيجيبها البطل بقوله « لا ، اننا لا نمتلكه على الاطلاق ... فبمجرد ان يخرجوه ... لن يحدث لك ذلك ثانية » . وحين يضيف هذا الوصف الموجز عن نفسه « انك تعرفين كم اكون حين يستبد بي القلق » ، توافق البطلة على اتيان عملية الاجهاض قائلة « انني لو اتيتها فلن تعاني ابدا من القلق » ، حيث ان التبرؤ من القلق جزء من الحلم . وحين يستحيل الوهم الزائل الى يأس ، كما يمر الهبوط المالي الفظيع بمرحلة كساد لا تنتهي ، يشعر هيمنغواي ، مثل بطله الذي يقوم بعملية قنص كبرى في افريقيا ، انه افتقد اميركا بانتهاء الحلم الاميركي .

« ان قارة نفد اليها سرعان ما تدب فيها الشيخوخة ... فتجهد الارض لكثرة استغلالها ... وان بلدا نحل به يبقى على حالة ما وجدناه عليه من قبل . فقد توافد اهلنا الى اميركا لانها كانت المكان الذي اضطروا الى الذهاب اليه . لقد كان بلدا طيبا اوجدنا نحن به مشاكل دموية ، والان ، يتحتم علي ان ارحل الى مكان اخر لاننا نمتلك حق التنقل الى اي مكان اخر . دع الاخرين الذين لم يحن وقتهم بعد ان يفدوا الى اميركا ... انني اعرف اذا كانت لبلدة طيبة حين اشاهدها . هنا في ذلك المكان المليء بالطيور كنت العب الميسر ... هنا كنت استطيع اقتناص الحيوانات وصيد الاسماك » .

ترينا جمل هيمنغواي ان المرتاد والمهاجر وقناص الحيوانات وصائد الاسماك هي اسماء متماثلة لبطل هيمنغواي اينما تتردد عليه فكرة كيفية استعادة الحلم وهو الان يستطيع دوما مثل هك فين ان ينير الطريق لاي مغامر على الحدود .

وحين يبدو ان الحلم الاميركي يتصدع الى الابد ، يفقد بطل هيمنغواي في رواية « المالكون والمعوزون » احدى ذراعيه وهو يقوم بعملية تهريب لينقذ عائلته من الفاقة ، ويقرر ان الفرد البطولي لا تواتيه الفرصة بمفرده ليقهر الحياة . ورغم ان بطل هيمنغواي يعقد صلحا منفردا ويعتزل العالم بكل ما فيه ومن فيه سنين عديدة ، فهو يحارب في صفوف الجمهوريين باسبانيا لانه ، كما يقول ، يؤمن بالحياة والحرية والبحث عن السعادة ومن ثم فهو يسهم في الحرب الاهلية الاسبانية والثورة الاميركية : ان انسانا بمفرده امامه فرصة لانقاذ البشرية ومن ثم فالبطل روبرت غوردون ينسف خزان الوقود ، وذلك يكون بمثابة اطلاق قذيفة يتردد صداها حول العالم . لقد اغتال والد روبرت غوردون نفسه حين هبطت سوق الاوراق المالية في وال ستريت ، مثلما انتحر والد نيك ادامز ، الذي انخدع كثيرا في حياته لكونه رجلا عاطفيا. فقد عرف كل اميركي من جيل هيمنغواي الامال السامية كما مني بالمصائب المهلكة . وكما عاصر هيمنغواي الحرب العالمية الاولى وشهد فيها فترة رخاء بالغ وهبوط مالي وما ترتب عليه من كساد منذ فترة طويلة ، عاصر الحرب العالمية الثانية وشاهد فيها فترة رخاء جديدة ، لذلك نجد ان تلك القوة الخرافية المتقلبة ، واللانبوئية ، والسحرية ، والمأساوية التي تسود الحلم الاميركي تتحكم فيه . ومن ثم يكفينا جدا ان نرى ان بطل هيمنغواي يشعر دوما بالتهديد ، وانه دائما في خطر ، وكثيرا ما يتعرض لما يطلق عليه علماء الاجتماع عبارة « حالة رعب » . ان المجتمع الذي يلتزمه الحلم الاميركي ليس مجتمعا يوجد بداخله حركة اجتماعية دائمة فحسب ، بل مجتمع ينبغي ان يعاني فيه الفرد قلقا متواصلا لوضعه وذلك كثمن لكونه لا يثبت على وضع معين . ومن ثم فاننا نجد بطل هيمنغواي يخشى كثيرا الفشل ، وان كان لا يهمنا ما اصابه من نجاح ، وهو ما يعبر عنه الشيخ الصياد ـ في دقة ـ بقوله « وسوف اريه من يكون الانسان وكم يتحمل .... ان الاف المرات التي اثبت فيها ذلك لم تعن شيئا . وها هوذا يحاول مرة ثانية . ان كل وقت مضى كان وقتا جديدا » . وهذا هو السبب في ان بطل هيمنغواي يسعى حثيثا ليبرهن على رجولته : فهو كثيرا ما يفقدها مثلما يفقد دائما قوته ، وشبابه ، وصحته ، ومهارته ونجاحه ، واحساسه بذاتيته .

ودون كل الروائيين المعاصرين نجد ان هيمنغواي هو الروائي الوحيد في القرن العشرين الذي كتب تاريخا اخلاقيا كاملا للحلم الاميركي : ان اجل الاحلام الانسانية هو ما يبدأ بالامل المفجع وينتهي باليأس . فما يرجى منه يتمخض عن طموح غامر وقلق ساحق . فالقلق والامل يصنعان من الشجاعة فكرة متسلطة وضرورة لامتناهية في وجه الخوف والقلق اللامتناهيين : ولكن الحلم ، والامل ، والقلق ، والشجاعة تواجدت مع اكتشاف اميركا .

القاهرة

ترجمة : عاطف أحمد مرسي

اسطمبول

يا نجمة التاريخ
يا يتيمة الزمان
يا ماسة العروش والتيجان
قد حققت احلامي الطفلية السعيده
وجئت يا لؤلؤة الشواطىء الفريده
اليك ...
يا مدينة الحريم ...
والقصور
والذهب الموهج المذاب
في روعة الاقواس والقباب
الى دنى القرميد .. والمآذن الخضراء
والشمس ... والضياء ...
اتيت يا رفيقة الدهور
اصغي الى حكاية العصور ...
من سيف « ذي النورين » ...
من زمرده
صافية كعين من احبها ...
مفرده
سرقها السلطان من شعوبه المستعبده
وجيدة في علبه
كم ذر من احجارها النقيه
بحفنة طائشة عطيه
لزائر مقبل اعتابه السنيه
او شاعر يعدد الامجاد في ابوابه العليه
باحرف ذليلة ...
صبيغة بعارها !
وعدت نحو الامس ... بالاحلام
اقول ان الصبر في الشعوب
كالهدوء في البركان
تعقبه انتفاضة
تطيح بالطغيان
وتصبح العروش للانام
حكاية من اعصر الظلام ...
هياكلا ... تنام في المتاحف القديمه
وسلعا نرمقها بنظرة استهزاء
ونكبر الشعوب في انتصارها
على الدجى ...
والذل ...
والجريمه !

فؤاد الخشن

ادونيس وكتاب التحولات

– تتمة المنشور على الصفحة ٢٢ –

احدى مغاور الجبال ، هذه الاسطورة التي اوحت لنيتشه فكرة عرض اقوال زرادشت ، نبي العودة الابدية ، وعند الشعوب الاسلامية ، حيث يرقد في قلوب الناس الامل بامكانية ظهور المهدي المنتظر فيملأ الدنيا قسطا وعدلا بعد ان ملئت جورا وفسقا .

وعمليات التحول المتجلية في كل مقطع من مقاطع « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ، تفسر القسم الاول من هذا العنوان . وهي كذلك تفسر الكثير من عناوين الفصول والمقاطع . فمن السهل ، على ضوء هذه النظرية تفسير اسم « زهرة الكيمياء » الذي اطلق على الباب الاول من الكتاب . فالكيمياء هي علم التحولات والتفاعلات التي تتم في داخل الاجسام وبين العناصر البسيطة والمركبة في الطبيعة الجامدة والحية .

ولكن الشاعر ، على مايبدو ، لايقصد بالتحولات ما يمكن ان يجري في عالم الظواهر ، او العالم المادي، من تبدل في الاشكال المحسوسة وفي الابعاد . وانما النقلة الدائمة بين الذات والكون ، في عمليات تشبه عملية الاسراء في المفهوم الاسلامي .

ولكن في الرؤيا الادونيسية التي لاحدود فيها بين الذات والاشياء ، بين الروح والمادة ، بين الحياة والجماد، أي مجال يبقى للهجرة او للسفر بين هذه الماهيات ؟ ان هدم الحواجز بين الكائنات وصفاتها بالسهولة التي يستبيحها الشاعر لنفسه تشبه عملية تفجير جدران الخلايا الحية فتندلق مركباتها الداخلية وتضيع كل معالم الشخصية والهوية المميزة وتتبدد بالتالي خصائص الحياة فيها . فالهوية المرتبطة بالشكل الخارجي هي شرط جوهري للحياة وللمعاني التي يتخذها وجود الكائنات . ويعسر علي احيانا ان افهم كيف يمكن للوجود الافتراضي ، الوجود الذي تبعثه الكلمات في ذهن الشاعر ان يحمل غنى واهمية اكبر مما يملكه الوجود الحقيقي للاشياء في علاقاتها الراهنة وبابعادها الفعلية في الواقع المدرك ؟ نحن لاننفي ما للاسلوب الرمزي من طلاوة وجدة وحلاوة حينما يعيش الشعر على تخطي المفاهيم المألوفة في رؤية الاشياء ولكن الذهاب بهذا التخطي الى لانهايات حدوده حتى ليستوي كل شيء في الرؤية وتنطمس الحدود والابعاد وتختلط المقاييس ، لاتعود الرؤيا طريقا لمعرفة اسمى بل ضربا من الزيغ وبابا الى الهلوسة .

واننا نقر ادونيس على مبدأ توخي الغرابة في النظرة الى العالم ، ولكن بالمقدار المعقول وفي الحدود التي تسمح باجتذاب العالم اللامعقول واللامرئي الى ضوء الادراك ، وليس الى الحد الذي يبعد فيه كل مدرك الى عتمات اللامعقول واللامدرك . أن الافراط باستخدام هذه الطريقة يؤدي الى احداث الانطباع بعبث الايمان بأي وجود ثابت وبأي حقيقة ثابتة . انه يقود الى تبخر الحقيقة التي ينادي الشاعر بوجوب الجهد في البحث عنها .

***

لقد سبق لنا ان قلنا ان ادونيس ينتمي الى الخط السريالي في تجربة الغرابة وفي بحثه في العالم الماورائي عن مواد لخلق هذه الغرابة . ونحب ان نضيف ان المدرسة السريالية ، بمعناها الاوسع ، اعتمدت بعض الاحيان مبدأ وحدة الوجود وحتى الايمان بفكرة التناسخ . ونعني بالتيار السريالي باوسع معانيه ، مجموعة الشعراء والادباء الذين لجأوا الى عالم الاحلام بكل مايتضمنه من فراديس مصطنعة او عفوية والذين لم يأنفوا من الغوص الى العالم السفلي ، وآمنوا بفن السحر والشعوذة والفنون السوداء الاخرى لاغناء عالمهم الشعري برؤى لم توصف من قبل . وبهذا المعنى يصبح من الممكن ارجاع جذور هذا التيار الى جيرار دونرفال وبودلير وريمبو ولوتريامون . وحين نسمع الابيات التالية لنرفال لانحسبنا بعيدين عن الجو الادونيسي حيث تبث الروح في الاشياء الجامدة ، كيفما تلفتنا :

احترم في كل بهيمة روحا فاعلا
كل زهرة هي نفس تتفتح على الطبيعة
وفي المعدن يكمن سر خفي من الحب
« كل شيء يملك الحساسية » ولكل شيء
سلطان على ذاتك
تهيب ، في الجدار الاعمى ، بصرا يترصدك
وفي المادة نفسها تبقى الكلمة مقيدة اسيرة
واحيانا يسكن في الكائن الغامض اله مستتر
وكما تجثم العين الوليدة تحت الجفنين
تكمن الارواح الشفافة تحت قشرة الاحجار

ولا ننس ان جيرار دونرفال الذي زار الشرق في القرن الماضي قد اخذ ببعض جوانب المذاهب الدينية في هذا الشرق وخاصة بمبادىء الحلول والتناسخ ورجوع الارواح ، وهي مبادىء شائعة في المذاهب الباطنية ومن

قبلها بالديانات الفارسية والهندية وفي الفلسفة الفيثاغورية وحتى في الافلاطونية الحديثة .

رادونيس يعترف بالتفاته لهذا المبدأ عندما يقول في باب « اقاليم النهار والليل » :

« طاقتي على التحول والتقمص لا آخر لها
تعجز ان تنتهي ولا تعرف كيف
اترون هذا النسيج الازرق فوق ، تحت القمر ...
هل يعقل ان يكون هذا النسيج شخصا آخر
غيري ؟ ...
لا اصدق . اسألوا القميص ان كنتم في شك ...
اعرف ان جنس الربوبية يتأصل في احشاء
الارض ويتناسل
اعرف الارض بالارض والسماء بنور الارض
هكذا اظهر في قميصي الجديد . »

وادونيس ، كما يبدو في كتاباته ، وفي دراسات خالدة سعيد عنه ، يشارك السرياليين مناداتهم بالانتماء الى المذهب الهيراقليطي . ونحسب ان هذه القرابة التي يعلنانها مع الفيلسوف اليوناني القديم ترتكز الى قوله بان الشيء الواحد تتتابع عليه الاضداد باستمرار وان الوجود دائم السيلان والتغير ، والى مناداته بان المعرفة الحسية معرفة باطلة .

وكل الشعراء الذين تأثروا بالسريالية واثروا بها او تفاعلوا معها قد استغلوا هذه الافكار لاعلان ثورتهم على الواقع الظاهر او المعقول وعلى الكون الاقليدي ، وحقهم في تصوير عالم قد يبدو للانسان العادي ملعبا للجنون والاهواء التي لاطائل تحتها . وقد يبدو مثيرا ان نلاحظ مع جان روسيلو ان جذور هذه النظرة السريالية يجب ان تعود الى ابعد من لوتريامون وريمبو ونرفال حتى تصل الى عهد الحروب الصليبية . وعندما نعثر عند شاعر اسمه جيهان بوديل داراس وكان يخدم في الحملة الصليبية التي قادها القديس لويس الملك ، على ابيات من قصيدة قالها في تلك العهود السحيقة :

وقام دب مكسو بالريش
يبذر القمح من مدينة دوفر حتى «ويسان»
وعندما جاء حلزون مسلح
على صهوة فيل احمر ليصرخ فيهم «قربوا ياابناءالعاهرات»
كنت انظم الشعر نائما »

لانعود نجد بدعا ولا غرابة في ان يقول ادونيس، بدوره ، في قصيدة « الاعماق » من باب «تحولات العاشق»

رايت فيلا يخرج من قرن الحلزون
ورايت جمالا واحصنة في محارات بحجم
الفراشة »

وقد يكون التقى ادونيس مع السرياليين في محاولتهم نشدان الطرافة في عالم الاحلام ونشدانهم التعبير المباشر العفوي عن خواطر وهي في حالة التكون وفي مخاض الولادة تقطر حلما ودما ، لفرط خاميتها . (وهذه السمة تبدو خاصة في «اقاليم النهار والليل» وفي «تحولات العاشق») .

طورا يذكرنا حفاظ ادونيس على الاداء الريق الانيق للتعبير عن عالم بالغ الجدة والطرافة بشعراء من امثال رينه شار والين بوسكيه وروبير غانزو (الفينزويلي الاصل) يجمعهم على اختلاف اتجاهاتهم ومضمونهم ، سعيهم للسيطرة على مادة شعرية بالغة الطرافة بلغة ورثت من المذهب البرناسي ومن مالارميه نقاءها وشفافيتها واكتمالها التعبيري ، ولعل رينه شار أقرب الثلاثة الى شاعرنا الذي يشترك معه بانجذابه بشخصية هيراقليطس (والشاعر شار يعتبر احسن من قام بالتعليق على آثار هذا الفيلسوف اليوناني) وبتعظيمه من شأن الاشارة والتضمين والتلميح كوسائل لاضفاء السحر على عالمنا .

وطورا نتبين عند ادونيس ومضا من عالم الشاعر هنري ميشو ، وهو عالم مضطرب دائم التكوين ، ودائم التجدد . فهما يلتقيان بشكهما في اقتصار الخليقة على صنع الخالق وبسعيهما لابتداع كون لم يخطر ببال الخالق .

ولكننا نعتقد ان اثر هذا المجرى الاتي من الغرب اضعف في نفس ادونيس ، من الروافد الفكرية الاتية من الشرق ، ونعني اثر المذاهب الصوفية والتعاليم المنحدرة من الديانات الهندية والفارسية والحرانية (الصابئة) اما عبر بعض الفرق الاسلامية واما خارجها ، فضلا عن التعاليم اليونانية وخاصة الفيثاغورية التي نقلت مبدأ التناسخ وشيوع الحياة في كل الطبيعة الى ديانات وفلسفات الشرق ، بعد ان تأثرت هي نفسها بديانات مصر وبابل والهند .

ولا شك ان نشأة ادونيس في بيئة دينية مرتبطة الجذور بهذه الاتجاهات كانت دربه الاول الى ينابيع الافكار الصوفية . وخالدة سعيد تدلنا على هذه الحقيقة في دراستها لقصيدة « البعث والرماد » اذ تقول : (ادونيس) تعلم منذ ان تجاوز الطفولة اشعار المتصوفين العلويين كالمكزون والمنتجب . وقد بدأ تأثره بهذا الجو في اطروحته التي قدمها لنيل الليسانس والتي كان موضوعها التصوف . والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحالمة ، بيئة مهيئة لنشوة الروح الصوفية »

وعلى غرار الصوفيين ، يؤمن ادونيس ان الكشف وهو اعلى درجات الحدس ، هو ارقى انواع المعرفة ، وان الاشكال المادية للعالم هي عوائق امام الذات وان بلوغ الكمال يقتضي الخروج من هذه الاشكال بحثا عن جذور الذات والاتحاد بالله (او بالعالم الذي هو متجسده) . والجذر عند ادونيس هو الجوهر والجوهر عند الصوفيين هو الله او الحق . وبالتالي يعني البحث عن جذر الذات التعاطف مع اشياء العالم لان روح الله كامنة في كل المخلوقات . وبما ان طلاق الجسد ليس الا هجرة من شكل الى شكل في سبيل لقاء حالة اسمى ، في سبيل لقاء الروح او الجوهر او الله ، عبر الاشياء المتعاقبة ، لايعود للموت اية رهبة فاجعة ، لانه لايصبح فناء وانما خلاصا .

ومن هنا كان شعوره بالغربة بين الناس وحنينه

الدائم الى الهجرة الى عالم الاشياء . فاسمعه في « فصل الشجر » من باب « اقاليم النهار والليل » يصور انسه بالاشياء وغربته مع الناس :

« يلزمني الخروج من جلدي واسمائي
لماذا لا يأنس بي غير الهواء والحجر
لماذا لا تسر بي غير الاشياء
اسمع حولي اناسا يتناسلون ، يموتون
يحاربون ، يحلمون ، ولا اراهم
مع ذلك اعرف البشر كلهم . . .
لكن لاتزاور بيننا
الاشياء وحدها اراها وتراني
تنتظرني جذور في مكان ما
اسمع اصواتا تقول لي :
تفارق نفسك وتمضي سفينة نفسك في نفسك
حجرا يصيح بي : « انت غريب وانا سريرك »
ثم رأيتني مع الخضر
يده حول عنقي
ثم رأيتني افترق عنه بغتة
وامشي على الهواء . »

وادونيس يستعير من الصوفيين لغتهم الصوفية وترديد كلمات تحمل قيمة المفاتيح للوصول الى المعاني الخفية . ولعل لتربيته في بيئة ليست بعيدة عن الافكار الباطنية أثرا في ميله الواضح الى تضمين المفردات معاني تختلف عن معناها الظاهر المتعارف عليه .

واسم « الخضر » يتردد في «كتاب التحولات» كما كان يتردد على السنة الصوفيين . وهو في الاقاصيص الاسلامية انسان وهب البقاء ابد الحياة ، واوتي من العلم ما لم يؤته احد ، ويقال انه يتحدث الى رجاله الصوفيين فيأخذون من علمه اللدني . ويبدو لي ان الخضر . في مفهوم ادونيس يمثل فارس الظمأ الابدي الى المعرفة والحنين الى ما خفي من الاشياء والتوق لتخطي كل شيء في حياتنا الظاهرة ، وتجلي كل قدرة خارقة .

« ورأيت الخضر يدخل جناحيه
تحت المدينة ويقتلعها »
« انهض ، اناديك ، عرفت الصوت
انا اخوك الخضر
اسرج مهر الموت
اخلع بـاب الدهر . . . »

ولربما كان في ذهنه تجسيد الملاك الذي يهيء النفوس للرحلة الى عتمات الموت .

وهناك تعابير يبدو انها تحظى باهتمام خاص لدى شاعرنا مما يحمل على الاعتقاد بانه يسعى بواسطة تكرارها الى تعميق صورة الاجواء الخاصة التي يسعى لخلقها في نفس قارئه .

من هذه المفردات – المفاتيح نذكر مثلا :

مجموعة اولى تضم الفاظا مثل هذه: العشب والشجر والغصن والبراعم والاكمام والجذور والنسغ والماء .

وفي ظننا ان الاكثار من ذكر هذه الكائنات يسهم في بعث صورة عالم مائي حافل بالنداوة والطراوة والعذوبة ولا يبعد ان تكون هذه العناصر والكائنات التي تمثل عادة معنى بدء التكون الحياتي (الاكمام، البراعم) او غذاء الحياة (الماء والنسغ) او وسائل نقل هذا الغذاء (الجذور والاغصان) او تجلي الحياة بكل قوتها او بهائها (الطلع والزهور والاشجار) ، ترمز في ذهن الشاعر الى الروح او نعمة الانحلال في الاشياء او الاتصال والتماس بين الذات والوجود . وربما ترمز الى معنى الولادة والبعث والتجدد .

وبالمقابل نجد مجموعة ثانية تشتمل على مفردات مثل الجدار والحجر والاصداف تكثر كذلك في مختلف اجزاء المجموعة . وهي ترمز الى الحالة المعاكسة التي ترمز اليها المجموعة الاولى : أي الى حالة الجمود والموت داخل الشكل الواحد المستمر والى حالة البقاء في قشرة الجسد.

« الشجر » من جانب « والحجر» من جانب يبدوان اذن قطبين ينتقل بينهما الشاعر مثلما يسير في نقلة دائمة بين اقاليم النهار والليل أي بين حالتي الروح والجسد .

هذه المعاني التي احببنا ان نعزوها لبعض المفردات الكثيرة التردد في « كتاب التحولات » قد لاتكون وردت في خاطر الشاعر على هذا النحو . وقد تكون هذه المفردات لم تتخذ في ذهنه دائما المعاني ذاتها في المواضع المختلفة التي وردت فيها . انها تبدو كما لو كانت تخضع لعمليات التحول والتبدل في معانيها ودلالاتها مثلما تتبدل وتتحول الاشياء التي تسميها ، في عالم الرؤيا الادونيسية الدائم الموران والترجرج والتكون والتفتت .

ومن الجو الصوفي حمل الينا ادونيس حال الاتحاد بالمحبوب بنبرات فيها من الحلاوة والرشاقة ما في اجمل اغاني الحلاج وابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي. فاية صورة لمعنى التوحـد الطف وابهى من قوله « في شجرة الشرق » :

« صرت انا المرآة
عكست كل شيء
غيرت في طقسك شكل الماء والنبات
غيرت شكل الصوت والنداء
صرت اراك اثنين
انت وهذا اللؤلؤ السابح في عيني
صرت انا والماء عاشقين
اولد باسم الماء
يولد فيّ الماء
صرت انا والماء توأمين . »

انه يصور وقفته في حضرة المحبوب وقربه منه بحيث اصبح اقرب اليه من بؤبؤ عينيه وبحيث صارت له قدرة الخالق المنعكسة في ذاته التي تحولت الى مرآة تعكس بهاءه ونوره وتفيض قدرته على تحويل كل شيء .

هذا المعنى الدقيق أكثر تلاوين وطرافة من قول الحلاج :

مزجت روحك في روحي كما
تمزج الخمرة بالماء الزلال
فاذا مسك شيء مسني
فاذا انت انا في كل حال

وتأثر ادونيس باساليب الصوفية وبافكارها الرئيسية اضفى على شعره تألقا ولهبا لا يحرق ولا يدمر بقدر مايضيء ويعين على ابراز الاشياء والمعاني .

ولكن عندما نوغل في تحليل موقف ادونيس الذي يبدو للبعض اتجاها صوفيا نجد انه اكثر تعلقا بالاطار الصوفي العام ، وباسلوبه الرمزي وبحرارة لهجته ونبراته في دعوته لازالة التناقض بين الروح والجسد. ولكن ايمان ادونيس يختلف عن الايمان الصوفي الاسلامي بانفصاله عن أي لون ديني محدد . وشعره يدور حول القيم والمعتقدات الدينية العامة المشتركة بين الديانات المعروفة : ولكنه لايظهر أي تعلق بعقيدة دينية معينة .

وفي الحقيقة هو يلتقي مع الصوفية والديانات الكبرى في اتجاهها الميتافيزيقي وفي مشاغلها التي تربطها بالفلسفات المختلفة من يونانية وهندية وعربية وفارسية اكثر مما يلتقي معها في الموضوعات الاسلامية البحتة. وان روحانيته تستغنى عن وساطة اي نبي او كنيسة . بل هو يرفض ان يتخذ موقفا معينا من الخير والشر ، من الله والشيطان ، من غوايات الجسد ونداءات الروح او ان يسعى لدخول جنة او لتجنب جحيم .

وقد سبق له ان اعلن في « اغاني مهيار الدمشقي » رفضه ان يختار بين الطرق المختلفة التي تنفتح امام ابناء الاديان والمذاهب :

« ـ من انت ؟ من تختار ، يامهيار ؟
انى اتجهت الله او هاوية الشيطان ...
ـ لا الله اختار ولا الشيطان
كلاهما جدار ...
هل ابدل الجدار بالجدار
وحيرتي حيرة من تضيء
حيرة من يعرف كل شيء ...
دربي انا ابعد من درب الاله والشيطان . »

هذه الحيرة التي تحرقه تبعده عن جو اليقين الايماني الذي يميز اغلبية الصوفيين ، هذا اليقين الذي يضفيه عليهم ثقتهم بالوصول الى الطريق الحقة لشفاعة رسول او نبي ربطوا به مصيرهم الروحي . والقلق الرفضي المتلازم وهذه الحيرة التي يحسها ادونيس عبر النبي « مهيار» في رغبته الوقوف على مفترق طرف أبدي يختلف، رغم القرب الظاهر، عن لهجة التقرير اليقيني التي تعبر عن موقف جلال الدين الرومي حينما يصف تعاليه عن الاختيار بين المذاهب والاديان ، لفرط شعوره باتحاده ، عند وقفته في حضرة الله ، مع كل الوجود وبتجسد كل الطرق والاتجاهات والقيم في ذاته :

ان يكن في الدنيا مؤمن او كافر او راهب
نصراني فانا هو
انا القنديل والمحبوب ، انا الشراب ونشوة المخمور
انا اثنتان وسبعون فرقة ومذهبا في الدنيا
انا الارض والهواء والنار والماء
بل انا الروح والجسد
الحق والباطل والخير والشر واليسر والعسر
والمعرفة والعلم والزهد والتقوى والايمان. اناكلها
بل انا دون ريب جهنم وفردوس عدن
انا هذه الارض والسموات بكل ماحوت
من انس وجن وملائكة

***

والان وقد رسمنا بعض الملامح البارزة في مضمون « كتاب التحولات » لنقل كلمة في القضية الشكلية .

اما لغة الكتاب فتندرج دائما في الصميم من الفصحى على كثير من النصاعة والرونق والاناقة في اختيار المفردات وفي تنسيقها . ورغم ايغال الشاعر في حركة الشعر الحديث التي يعتبر احد حاملي الويتها فانه لايأنف من الافادة من ارث الشعر السوري كما تمثل في قافلة لاتنقطع من الشعراء تمتد من البحتري وديك الجن وابي فراس ، وتتميز برقة وسلاسة خاصة وباشراق في الديباجة لامثيل

له في الشعر العربي .

ولا ينتقص هذا الطابع الغالب على شعر الكتاب لجوء الشاعر بين الفينة والفينة الى استعمال مفردات ينبوعها السمع مثل : «تفزر » و «تكرنش » وتكديس الفاظ مثل : «اللكاعة» و « اللهلهة » و « اللهوقة» و «اللقوة» و «اللقس» واحيانا ترديد عبارة لاتينية : « ليبرا ليبيبرا فالوس » . فما اظنه الا تعمد دق هذه الاسافين المزعجة في سياق يغلب عليه البهاء رغبة في احداث تغيير في النسق وخشية الاملال ، وتحاشيا للرتابة . وربما هو يبتغي بذلك احداث جو الغرابة الذي توخاه دائما في اثره الشعري ، على غرار الكهان الذين كانوا يلجأون الى عبارات من لغة مجهولة لاضفاء جو سحري على كلامهم .

ولذلك يدخل في باب افتعال الجو الغريب تكرر لجوء الشاعر الى الصياغة المألوفة في الفرنسية مثلا بتقديمه النعت او الحال على الاسم او الخبر كما في قوله :

« ذاهب اتفيأ بين البراعم والعشب أبني جزيره»

وقوله : راكض حبه في قوادم الريح

مثلما كان يقول في « اغاني مهيار » .

« عاريا تحت نخيل الالهه »

خرساء او مخنوقة الحروف اغنيتي للموت

عابر احمل كلماتي ومسافر تركت وجهي

وكثرة ابتدائه بفعل فاعله مضمر :

انهض نحوك ياابعادي

اشهد مسرح النهايات

يقتنص الروح وحراسها

يتركها ويعود ... الخ ... »

اما من الناحية العروضية فان الشاعر يبدو ، هنا ، حائرا بين الوقوف عند المرحلة التي وقف عندها غيره من شعراء المدرسة الحديثة ، في العراق ومصر خاصة ، او تخطي هذه المرحلة الى نهاية الشوط في الثورة على العروض .

وبالفعل فاننا نجد في « كتاب التحولات » بابين كاملين هما « زهرة الكيمياء » و « تحولات الصقر » يلتزم فيهما الشاعر الخط الذي اتبعه في غالبية « قصائد اولى» وفي « اوراق في الريح » و « اغاني مهيار الدمشقي » . فهو في كل هذا الشعر يعتمد الاسس العامة التي اعتمدها اقطاب الشعر الحديث : أي نبذ مبدأ القافية الواحدة والوزن الواحد واعتماد التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية في ابيات متفاوتة في الطول وفي عدد التفعيلات ، وتنتمي اغلب الاحيان الى مجزوءات الاوزان والبحور المعروفة في الشعر العربي ، مع التزام الوزن الواحد ، او الاوزان المتغيرة في القصيدة نفسها ، واخيرا تغيير القوافي او بالاحرى جعلها تتناوب على نسق يتيح للشاعر بعض الحرية في التصرف في نطاق القيود القديمة .

اما عنصر الوحدة الشعورية الذي يميز مادة شعر المدرسة الحديثة فيصعب الجزم بوجوده في قصائد « كتاب التحولات» . فاعتماد الشاعر عملية التفجير المستمر للصور والمشاعر في قصائده ، وجعل الحديث ينطلق انطلاقة جديدة بين الجملة واختها بل وبين الكلمة واختها يجعل من العسير تبين وحدة ظاهرة في نسيج القصيدة الذي ينسجه الشاعر من خيوط تذهب في كل الاتجاهات . الوحدة الوحيدة التي نجدها هنا عبر فسيفساء الصور التي تنهمر كالشلال هي وحدة المناخ او اللون او الحركة العامة . ولكن ليس هناك من وحدة معنوية تنمو مع تعاقب الابيات وتتالي الصور والافكار في عملية تكون عضوي منظم . اننا نجد في القصيدة مناخا واحدا من التحرك الذهني ونسقا واحدا من الالتفات وانطباعا يغلبه هذا القطاع من الرؤى والاحاسيس والكائنات في هذه او تلك من القصائد . انما يندر ان نرى الشاعر يجهد في تنسيق هذه العناصر المتنوعة تنسيقا منظما بحيث تبدو كل صورة او كل فكرة او كل خاطرة نابعة مما قبلها وممهدة لما بعدها. فاسلوب الشاعر الذي يعتمد على المفاجأة عند كل خطوة وفي كل فقرة يتنافى مع هذا التسلسل الذي لا يتحقق الا في نطاق احكام المنطق التي يعمل شاعرنا ، اصلا ، على زلزلة سلطانها .

اما في البابين الاخيرين من « كتاب التحولات وهما : باب « تحولات العاشق » وباب « اقاليم النهار والليل » فان الشاعر خطا الخطوة الاخيرة في الثورة على المفهوم الاصطلاحي التقليدي للشعر . فهو هنا اجتاز الفاصل الشكلي الاخير الذي كان يفصل بين الشعر والنثر باستغنائه في اغلب القصائد عن كل نغمية ، وعن وحدة التفعيلة وعن القافية حتى ما تغير منها .

فانحاز ادونيس بذلك الى صف الذين يقولون بان الشعر ليس بحاجة الى اية نغمية شكلية ، موضوعة مسبقا ليصبح شعراً وان الكلام المصاغ بصورة حرة من كل ايقاع على غرار النثر ، يستطيع أن يصبح شعرا بمجرد ان تكون مادته شعرية .

التجربة ليست جديدة في الادب العربي الحديث . ونحن هنا ، لانحب ان نسترسل في اعادة بحث هذه القضية التي لم تنفك عن شغل بال القراء والنقاد العرب منذ امد طويل . والتي عاد الصراع حولها الى اشده بعد الحرب الاخيرة مع ظهور تيارات فكرية جديدة في المجتمع العربي . هذه التيارات اعطت دعاتها الحجة بان الحاجات الجديدة المتولدة عن المضمون الجديد تستدعي اشكالا جديدة ونغمية جديدة لا تتسع لها قواعد العروض التقليدية .

ونحن اول من يؤمن بوجاهة هذه النظرية من الناحية المبدئية . اننا مع القائلين بان الشاعر العربي الذي يغوص في عالم يختلف اختلافا شبه كلي عن عالم العصور السابقة والذي اصبحت حياته النفسية مرهونة باجواء وايقاعات داخلية وبوتائر عيش خارجي من نوع يختلف تماما عما عرفه الشعراء الاقدمون ، هذا الشاعر اصبح بحاجة الى طرق جديدة والى ادوات واشكال جديدة للتعبير عن رؤيته

الجديدة لنفسه وللعالم . فهو يحتاج للتحرر من القيود التقليدية التي كانت تحد من انطلاقته في الاجواء والاتجاهات التي يشاء .

ولكن هذا المطلب المشروع شيء والتحرر من كل قيد شيء اخر . وهذا التحرر المطلق من كل وزن وقافية وتفعيلة ، بل ومن كل ما يمكن ان يسمى نغميه هو بالذات ما اقدم عليه ادونيس في البابين الاخيرين من « كتاب التحولات » .

وهذا القفز النهائي فوق الاسوار يدهشنا اكثر من شاعر اعطى دائما ، في كل شعره السابق ، وحتى في اجزاء اخرى من المجموعة التي نحن بصددها الدليل على تمكنه من النغمية العربية الاصيلة ، وعلى قدرته على التعبير الكامل في نطاق « العروضية » المكيفة .

تحاول خالدة سعيد ، في تقديم الكتاب ان تفسر هذه الخطوة بقولها ان قضية اللغة اصبحت قضية الامساك بالحدس الانساني الاولي في التجربة الشعرية ، والوصول الى هذا الحدس في حالته النقية . لذلك ، ننتقل من عهد الشكل الواحد الذي يفرض سلفا على القصيدة الى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص ، من عهد « عروض الشعر » الى عهد « عروض القصيدة » .

هذا الرأي صحيح من الوجهة النظرية . ولكننا نشك في أن تكون التجربة قد ادت عمليا الى تحقيق الغاية المرجوة . فلا الكلام في البابين المذكورين ينبض بنغمية اغنى او اكثر تنوعا وتكيفا مع الافكار والرؤى المتعاقبة مما في « زهرة الكيمياء » و « تحولات الصقر » ولا مما في « اغاني مهيار » و « اوراق في الريح » . و لاهو يحمل اصلا ، ايقاعية خاصة تختلف عما في النثر العادي. الشعر تعرى هنا تماما من كل عنصر ايقاعي . ولا يهمنا ان يكون الايقاع مستوحى من الامداء نفسها التي حددها العروضيون في العربية او ان يستوحى من شعرنا العامي او من شعر الشعوب الاخرى . بل لابأس أن ينبع من الاف الاحتمالات التي تكمن في اللغة العربية والتي لم تكن اوزان الخليل غير تجسيد عملي لجانب منها . المهم ان يكون ثمة ايقاع منظم .

فانتظام النغم ، من أي بعد وأي مدى كان ، هو عنصر اساسي في طبيعة الشعر . ولا يمكن للكلام ، بدونه ان يدخل في نطاق الشعر الا من باب التجوز .

فالشعر هو بطبيعته ، التعبير الفريد بواسطة الكلمات . ووجه التفرد في الاثر الشعري انه يعتمد دائما احداث الدهشة في كل لحظة عند القارىء او السامع بجعل معجزات المضمون الفذ تتجلى في سلسلة حتمية منظمة بمهارة تتغلب فيها حواس المتلقي ومداركه بين تلبية ترقبه وخيبتها . الشاعر يقود قارئه من مفاجأة الى مفاجأة اخرى ولكن بعد ان يرسم له معالم الطريق التي يزرع فيها المفاجآت. والشكل المتكرر العودة ، أي الايقاع يبدو الوسيلة الوحيدة التي يملكها الشاعر لخلق حالة الترقب عند المتلقي ، او حالة الانقياد الاختياري الذي يسمح للشاعر بان ينقل مضمونه الى وعي القارىء أو السامع باكثر مايمكن من الفعالية ، وباقل ما يمكن من المقاومة الذهنية . الايقاع هو اذن السلاح الذي يفتح به الشاعر طريقه في جهاز المقاومة الذهنية عند المتلقي . انه جسر الالتقاء الذي يمده الشاعر بين عالمه ووعي المتلقي والاداة السحرية التي تضع المتلقي في حالة التوتر والتوافق والتآلف والتعاطف الاكثر ملاءمة لتقبل ما يوحى اليه عبر الكلمات .

الانتظام في الايقاع ، مثله مثل القافية المتكررة ، يطبع اللامنتظر واللامتوقع بطابع الضرورة الحتمية في نفس المتلقي ويتيح للشاعر بان يخطط سلفا سلسلة اللحظات المنتظرة التي ينبغي لقدرة الكلمات ان تزرعها بما يشبه محطات من الصمت ، والعتمات المتناوبة مع تفجرات الغناء والضياء .

وبعد ، فلا يضير الشاعر ان يخضع لضرورة النغم والايقاع المنظم . فخضوعه لمايبدو اغلالا توضع سلفا لتحديد حريته لا ينسينا ان الشاعر الحقيقي هو الذي يخلق اغلاله بمجرد اختياره للايقاعات والاوزان التي يعتقدها اكثر ملاءمة لمحتواه .

وكل شيء في الكون يخضع لوتائر ولايقاعات منتظمة متباينة الامداء . فالكواكب تدور حول الشمس على نسق محدد والشموس تدور في الفلك على مدارات مرسومة . وكذلك الاجرام اللامتناهية الصغر في داخل الذرة . وكل الكائنات الحية ترتبط مختلف نشاطاتها الحيوية بهذا الانتظام الايقاعي للكون الفيزيائي وما تناوب عمليات الرقاد واليقظة والجوع والعطش والعمليات التناسلية الا بعض مظاهر هذا الارتباط بالوتيرة المنتظمة . وكذلك الحالات المختلفة التي تمر بها النفس هي رهن بنبض القلب وتنفس الرئتين وعمل الاعضاء والغدد المختلفة .

والايقاع المنتظم يتيح للشاعر ان ينسينا ان مجاله الحقيقي لايقتصر على النهل من اشكال العالم وعلى تصوير الوجود المكاني . الايقاع ينبهنا الى ان مهمة الشاعر تقوم كذلك على التقاط حركة الوجود وعلى محاولة اسر الزمن وترويضه . وكما يقول رينه حبشي : « الشاعر يحيي في ايقاع القصيدة نبض الوجود كما يحيي نبض الدم ايقاع القلب » .

الشعر ليس فقط مادة ومحتوى شعريا تعبر عنه الكلمات ، بالغا ما بلغ عمق اغوار العالم الذي توحي به

وتبعثه فينا . هذا المحتوى لايصبح شعرا الا في اللحظة التي يتحول فيها الى لقاء حار ونسيج تجربة مشتركة بين الشاعر وبيننا . وهذا اللقاء لا يتم الا بواسطة الايقاع .

وتتبين صحة هذا المفهوم عندما نحلل الاثر الذي تتركه فينا قراءة الابواب الاربعة التي يتألف منها « كتاب التحولات » .

اننا نجدنا ننقاد لعملية السحر التي يحاولها الشاعر في باب « زهرة الكيمياء » وباب « تحولات الصقر » حيث التزم بالايقاع الخارجي وبالنغم الشكلي المتمثل بالاوزان ومجزوءاتها واحيانا بالقافية . ولا نحسب ان التزامه هذا قد حد كثيرا من قدرته على قول مايريد قوله وما يمكن ان يكون قد ضاع عليه من محتوى بسبب هذا الالتزام ، قد وجد عوضا له في عمق الاثر الذي يحدثه لقاؤه الحار مع القارىء على مدارج النغم . ان تجربة الشاعر تتحول بسهولة ، بفضل الايقاع الواحد في القصيدة الواحدة ، وبفضل القوافي التي تتردد بين الفينة والفينة ، الى انطباع لدينا بان هذه التجربة هي تجربتنا او الى رغبة ماحة في ان تكون تجربتنا . الوزن والقافية يتآمران مع الشاعر في محاولته لاشراكنا في مغامرته للامساك بعالم الظاهر وعالم الداخل ولاستحضار الوجود كله داخل الكلمات .

اما في بابي « تحولات العاشق » و « اقاليم النهار والليل » حيث اختفى الايقاع تماما ، فلا يحدث شيء من هذا رغم غنى المحتوى وطرافته . فهنا تظل قوانا الادراكية في حالة تنبه وحذر وتحفظ امام هذا الذي يلقى اليها دون تمهيد . انها تبقى في حالة مقاومة له بسبب فقدان التفاهم والانسجام ، والانسجام هو قبل كل شيء تناغم ، أي توافق نغمي وتلاق على النغم الواحد والايقاع الموسيقي الواحد .

وبعد ، أي ضابط يبقى للشاعر عندما يستغني عن عنصر الايقاع بعد مايضرب بكل احكام المنطق عرض الحائط؟ عندما يصبح كل شيء مباحا ، ما الذي يبقى لهداية الشاعر ولهداية القارىء ؟

الحرية المطلقة في الثورة على القيم والعادات والقيود القديمة تصبح فوضى وعبثا وعدمية عندما لايعرف الشاعر كيف يحولها الى وسيلة لخلق قيم جديدة وضوابط جديدة يلتزم بها لحصر قواه الخلاقة ولضبط تدفقها وكبح اندفاعها، او لتصفية المواد الخام في مقالع نفسه ولتصعيدهـا وتركيزها على الجوهر المنقى ، بحيث تصبح اكثر نفعا وفعالية ، وبالتالي اكثر انسانية وابعد اثرا في توثيق علاقات التواصل والتبادل بينه وبين الاخرين في تبديد وحشة غربته في هذا العالم .

وما نحسب ادونيس الا مدركا هذه المسؤولية في البقاء داخل حدود الانضباط امام قواعد لابد منها لوضع الفواصل بين الشعر والقول المألوف ولمنع الانزلاق الى التدفق وبالتالي الى السهولة في استخدام اللغة .

ونحن عهدنا بأدونيس انه ابعد ما يكون عن الطريق السهلة .

علي سعد



لا شيء يثير الانتباه ... اسفلت الشارع يلمع .. حلقات المجاري نائئة.. هيه ! .. أين ذراعي اليمنى.. ها هي في جيب بنطلوني الايسر .. أقصد الايمن فرائصي ترتعد .. يبدو ان الجو بارد الليلة .. ولكن يداي يشيع في احداهما الدفء .. ورقبتي أحس كأنها تختنق .. مـا زلت أسير .. وشعور مبهم يجثم على صدري .. يخنق انفاسي .. لا أدري كنهه .. ولكنني أستطيع أن اميز احساسا غريبا .. أحس بأن شيئا ما فقد مني .. أشعر برغبة جامحة في العثور على ذلك الشيء المفقود .. وقبل أن تتحول اشارة المرور دما قانيا حاولت الانفلات الى الرصيف الاخر .. ولكن دون جدوى .. كلهم انفلتوا ما عداي .. وتلفت في كل اتجاه ... لا أجد رفيقا لي .. وما هي الا هنيهات حتى عج المكان بخلق الله .. كأن الارض قد انبجست عنهم .. او ان لعنة السماء قد لفظتهم ... عن يميني رجل تشع السعادة من عينيه وان كان الاهمال باديا من ملابسه .. لعله فنان .. يده اليمنى معقودة في ذراع امرأة .. المرأة في حياتي كانت كأي شيء عابر .. كبائع العرقسوس الـذي يجلجل الميدان بصياحه ومع ذلك أكاد لا أسمع له صوتا .. والان .. الان فقط .. احس كأن صوته يصم اذني .. لا لشيء الا لانني ظمآن .. حلقي يحترق بللت شفتي بطرف لساني .. سيل العربات الماجنة يندلح في الشارع .. عربة اثر عربة .. ولا واحدة تشبه الاخرى .. والمكان قد اكتظ بالعابرين .. لا أحد ينظر ، الى الاخر .. كلهم عيونهم معلقة باشارة المرور .. ينتظرون العبور .. انظر الى حذائي الاسـود اللامع ذي الطرف المدبب الذي يدهسه الواقفون .. وتعلق نظري بساعة الميدان .. كان عقرب الساعات يقف بليدا تعصره الوحدة .. ينظر الى العقرب الاخر في لوعة وأسى .. والعقرب الاخر لاه في دورته الابديـة .. ولم أعرف كم الوقت والعصفور المسكين لا يزال قابعا على حافـة الصورة المعلقة .. انه يلتفت كالتائه .. وانقلب اللون الاحمر القاني الى أخضر باهت .. وعبرت الطريق مع العابرين .. قدماي تجراني الى حيث لا أدري .. كل ما يستولي على ذهني هو ذلك الشيء المهم الذي لا أدري له كنها .. أشعر بدوار في رأسي كأن العاصمة الصاخبة تقبع فيه .. وقفت مبهوتا .. مبهور الانفاس .. كل جزء من أجزاء جسمي الضامر النحيل يرتعد .. انها اية .. اية من ايات الحسن .. تقبل علـى .. شعرها الاصفر المتموج ينسدل على كتفيها بطريقة مثيرة .. نهداهـا بارزان في تحد واصرار .. تقبل في دلال وتاود .. اصبحت قبالتي مع الانحراف قليلا .. وأنا متسمر في مكاني كأني أحد اكشاك السجائـر التهمها بنظراتي الوقحة ..لكنها دهست خيالي المرتمي بجانبـي .. نصفه على الطريق والنصف الاخر فوق الرصيف .. ودون ان تبـالي مرت ...

ما اشبهني ببائع الحلوى أو صبي الفرن .. كلاهما جائع محروم.. فان قصصي تعج بالفتيات الجميلات .. ابطال قصصي كلها فتيات .. إعبث بهن كيفما شئت لتنتصر هذه في النهاية على عشيقها الذي كاد يخونها .. او ليهجرها الى الابد تاركا اياها تعيش على ذكرى الماضـي الجميل .. ولترم تلك بنفسها في النيل فهي لا تحتمل فراق عشيقهـا المسكين .. والعصفور قد غادر اطار الصورة .. فرد جناحيه .. حلق في اجواء الحجرة .. ارتطم بالحائط كاد يهوى على الارض لولا انـه رفرف بجناحيه في اجهاد .. وعاد الى مكانه فوق اطار الصورة ..

وللمرة العاشرة أن لم أكن قد اخطأت العد .. كانت يداي تتحسسان عنق « الكرافت » أحسست كأنها تخنقني .. كدت انزعها .. الهواء لم يعد يدخل انفي .. الناس يتزاحمون أمام شباك تذاكر السينما .. كـلهم سعداء .. هاك استاذ أنيق .. بدين .. يده متشبثة بيد امرأة بارعـة الجمال .. وهاتان فتاتان منزويتان .. لعلهما ينتظران فارس أحلامهما . وهاك فتاة سيدة أو سيدة فتاة .. تنظر الى اعلان السينما .. عجبا.. « الشيء المفقود » عنوان الفيلم المزمع عرضه هذا المساء .. اقتربت من شباك التذاكر .. مددت له اصبعي .. سألني بائع التذاكر « اثنتين » وقبل أن اجيب ضحكت ... ضحكت حتى ظنني معتوها ... واجبت في اقتضاب « واحدة » ودلفت .. الظلام يخيم على الصالة .. وفي احدى الصفوف الخلفية .. سرت أتحسس الطريق .. واستطعت اخيرا ان اعثر على مقعد خال .. ارتميت عليه .. لم أر غير النور الذي يشع من الشاشة البيضاء .. وظهر شيخ ضرير .. متكئا على عصاه .. يسـأل المارة .. أين المسجد ؟ . دلوني على المسجد ؟!. والناس تلتفت اليه .. ثم تشيح بوجهها لا تعبأ به .. ويأخذه طفل غرير يقوده خطـوة او خطوتين .. ويتركه في عرض الطريق .. وتأتي عربة .. وتصـدم الشيخ .. وتند صرخة من جانبي .. وانظر جانبي .. ولم استطـع رؤية شيء .. فان عيني لم تتعودا الظلام بعد .. وانظر ثانيا .. وثالثا أكاد اختنق .. وبلا تردد انتزعت « الكرافت » كورتها .. وضعتها بجيب الجاكت الايسر.. ذراعي اسندتها فوق المسند .. شيء لين لم احس به في حياتي خدر أعصابي .. ولاول مرة اشعر بانني أعيش كبقية الناس .. ولكنها ما لبثت ان سحبت ذراعها .. بحلقت فيها .. كانت هـي شاشتي البيضاء .. وهمهمت « هذا هو الشيء المفقود » انني الان سعيد .. فلم اعد حبيس أربعة جدران وقلم وأوراق .. ومقعد قديـم مخضرم ... واضيئت الانوار معلنة الاستراحة .. وهبت نسمات فجأة .. انعشت صدري .. وعلت همهمات .. وتعليقات .. وتبعثرت ضحكات المرح والسعادة .. أنا الاخر سعيد .. ومر بائع الكازوزه .. وفكـرت في زجاجتين واحدة لي والاخرى لها .. لولا ان شيئا افقدني النطـق .. سمعتها تقول لمن يجلس بجوارها « أنا لا اشرب الكوكاكولا .. أريد ليمونا » ورأيتها تسحب طفلا رضيعا .. تضعه على ركبتيها ثم تلقمـه ثديها البض يا الله .. ان انفاسي تكاد تختنق .. ولفظتني البـوابـة الكبيرة .. اصبحت في عرض الشارع .. أصوات « الترام » تمزق سكون الليل .. والشارع كاد يخلو من المارة .. غير رجلين عائدين من عملهما المسائي .. ورجل وامرأة عائدين من احدى السهرات .. وعربة تمرق دون ان تستعمل الة التنبيه..ودون أن توقفها اشارة المرور .. وعسكري المرور قد راح في غيبوبة من النوم .. والعصفور المسكين لا زال حائرا .. يحوم في جو الغرفة .. ثم لا يلبث ان يرتطم بناحية مـن الحائط .. ثم يعود يائسا ليستقر فوق اطار الصورة .. وعلى الرصيف الايمن .. شاهدت طفلا صغيرا .. يبكي .. لم تبكي يابنـي .. قرش فقد منك .. لا تبك .. هاك قرشا غيره .. واعطيته قرشا .. ليت كـل ما يبكينا هو النقود .. فرح به الطفل وهرول نحو كشك السجائـر .. يبتاع واحدة لابيه .. وربما لامه .. آه هناك بعض النساء في هذه الايام يشربن السجائر .. وعدت اتخذ نفس الطريق نحـو البيت .. اصبحت في قلب الميدان .. لا زال العقرب الصغير يبحث عن العقرب الاخر ..

صلوات الى آله حجري

أيها المنزل قرآن عذابي
ان في دارك الاخر بابي
ان في بابك داري
أيها المنزل قرآن دماري
ان بابي كجداري
ابدا لم تهدمه فأسي
أبدا لم تحرقه ناري
ان ناري
كدجى أمسي ، كيأسي
أبدا تكبر في حقلي وداري

...

قلت يوما .. ستراني
آه من هول الثواني ،
فالثواني
من دجى عينيك أعوامي الاخيرة
وصلاتي
ومماتي

أيها المنشىء في موتي ،
أيام حياتي

....

أيها الرب الذي أنزل في صدري ،
حرفا من ضجر
من رمال وحجر
لم أعد أكتم حرفك لا ،
لم أعد أكتم سر
لم يعد لي في خباياك مقر
كلما لاذ بي الصمت وأخفى ،
ذلك الحرف جهر

...

يا الهي الحجري
انا عبد واله ونبي

...

من هو القادم من
من هو الذاهب من
اخر الاطهار في هذا الزمن
بعدما جئت وجاء
بعدما جئنا ــ ذهبنا
بعذاب الانبياء

...

يا الهي الحجري
لا تدع سرك ، قرآنك فيَّ
لا تحدق في أسى عينيَّ ،
لا تنظر اليَّ

...

انا عبد ونبي
واله فاقد الكلمة والصمت
غريب .. وشقي .

القاهرة **نصار محمد عبد الله**

وهما لا يلتقيان .. « مكتب مجلة الشباب .. هنـــا تقبل الاعلانات » وعرجت .. اخرجت قلما .. تناولت ورقـــة .. وكتبت .. « شاب مكافح .. ينتظره مستقبل لا بأس به .. يبحث عـــن نصفه الاخر .. العنوان ٧ شارع بني حسين .. بالسيدة » .. وانصرفت ..

الجـو لا زال يضيق الخناق علـى انفاسي .. نحن مع طلائع فصل الخريف .. في هذه الايام يحلو لي السهر حتى تبـــزغ الشمس .. واحيانا حتى ينتصف النهار .. هناك كشك للسجائر والحلويات مـــا اكثرها في الميدان .. سألني ماذا تريد .. لست ادري فقـــد نسيت قلت له « سيجارة » أنا لا أشرب السجائر .. جعلتها بيـــن شفتي .. ومشيت .. الشارع كاد يخلو تماما .. ومشيت .. وسقطت السيجارة من بين شفتي .. دهستها بحذائي المدبب دون قصد .. او لعلي بقصد .. واحتواني شارع السد .. حارة بني حسيـــن شارع ٧ .. ادرت المفتاح في ثقب الباب .. فانفرج عن هواء رطب كئيب .. تهالكت علـى نفس المقعد القديم المخضرم .. اوقدت موقد « السبرتو » .. ووضعت براد الشاي .. وصنعت كوبا من الشاي الاسود كعادتي .. امسكت القلم بين اناملي .. وامامي الاوراق المتناثرة .. كانت الساعة قـــد جاوزت الثالثة صباحا عندما بدأت اكتب .. ومر الوقت حثيثا .. بطيئـــا .. ولم آزل قابعا والقلم بين اناملي .. وثمـــة شعور بالارتياح يغمرنـــي احسست بالبرودة .. فأخرجت « الكرافت » من جيب « الجاكت » .. ارتديتها علها تبعث في نفسي الدفء ..

ارتفع صوت باعة الجرائد .. وبائعي الحليب .. عندما دق الباب فتحت الباب .. كانت جميلة حقا .. وقبل ان افتح فمـــي تكلمت .. صوتها رخيم .. شعرها اصفر « نمرة ٧ .. شارع بنـــي .. » قاطعتها « نعم هو ذاك » .. قالت « كنت تبحث عن نصف اخر و .. » قاطعتها للمرة الثانية« نعم .. ولكنني آسف يا آنستي .. فقد وجدت الشيء الذي كنت ابحث عنه » وطار العصفور خلسة مـــن اعلـــى الباب .. متخبطا في كل شيء .. الا انه استطاع ان يجد الشارع ..

عدت الى مقعدي المخضرم .. امسكت القلم .. جعلته بين اناملـــي .. وكتبت اعلى الصفحة رقم (١) « الشيء المفقود » .

الاسكندرية **محمود الحسيني المرسي**

دراسات في الحب

بقلم يوسف الشاروني

***

لم يتخل يوسف الشاروني عن ((القصة)) ، انما انتقل بجهده معها من مجال التطبيق الى النظر .. من الفن الى الدراسة . فكتابه ((دراسات ادبية)) يتناول قضايا أدبية عامة همّ أغلبها الفن الروائي . وكتابه ((دراسات في الادب العربي المعاصر)) هو في صميمه دراسة تطبيقية ((للرواية العربية المعاصرة)) . وحتى عندما قدم بحثه القيم ((لغة الحوار بين العامية والفصحى في حركات التأليف والنقد في أدبنا المعاصر)) (١٩٦٣) . ثم كتابه هذا .. ((دراسات في الحب)) لم يتخل عن القصة ، فمشكلة ((لغة الحوار)) من أعقد المشاكل التي تعترض الخلق الفني ، وان اتخذ منها بعض الكتاب موقفا حاسما كنجيب محفوظ ، ويحيى حقي منذ ((عنتر وجوليت)) ، فان هذا الموقف لم يتعد نطاق الحل الخاص الى الحل العام ، وما زال كثير ممن يعانون تجربة الخلق في تخبط وحيرة . اما ((الحب)) فهو الموضوع الاثير عند كل فنان .

وببحث يوسف الشاروني عن ((لغة الحوار ..)) دخل مرحلته الثالثة .. مرحلة الدراسة الادبية . فلقد مر في حياته الادبية بثلاث مراحل حتى الان ، الاولى تتمثل في اهتمامه بالاسلوب الشعري ومحاولاته مع الشعر المنثور (راجع ((المساء الاخير))) . والثانية في اهتمامه بالقصة التي قطع معها شوطا مرضيا ، حتى أتى على القصة القصيرة حين من الدهر كان اليوسفان أخلص وألمع كتابها .. يوسف ادريس ويوسف الشاروني . (راجع ((العشاق الخمسة)) و ((رسالة الى امرأة))) . وليس معنى هذا انه لم يدخل باب الدراسات الا منذ ((لغة الحوار ..)) فقد طرق هذا الباب ، بل ونفذ منه الى بعض المسافات في أوقات معاصرة لتجربته مع الشعر وهمومه مع القصة . وما كتاباه الاولان من كتب الدراسات سوى تجميع لاغلب وأهم مقالات هذه الفترة . لكن اهتمامه بالدراسات الادبية في ذلك الحين لم يكن شغلا يقدمه على القصة .. بل وينسيه اياها !! انما كان ثمرة من ثمرات ((القراءة الايجابية ، تلك القراءة التي تخصب ذهن القارىء فتولد بدورها دراسات تدور حولها وتضيف اليها)) - والتعبير من عنده - أي ان الموضوع كان يأتي اليه ، ولا يجري هو وراءه . وبهذا نعد هذه المرحلة التي عاصرت مرحلتي الشعر والقصة ، مرحلة تكوين ((الباحث)) أو ((الدارس)) الذي أصبح منذ ((لغة الحوار ..)) صاحب منهج واضح نجد بذوره في كتاباته الاولى ، ويؤكده صدور ((دراسات في الحب)) .

هذا المنهج يعتمد أساسا على التجميع والمقارنة .. ويدخل في اطار التجميع محاولة تلخيصه العمل الفني ، كما يتضح ذلك - كظاهرة عامة - من كتابه الثاني ((دراسات في الادب العربي المعاصر)) . بل ونعد التلخيص البذرة الاولى لاهتمامه بالتجميع فيما بعد . و ب ((لغة الحوار ..)) اكتملت صورة المنهج التجميعي حين قام بعرض المشكلة منذ واجهها مارون النقاش عام ١٨٤٧ حتى اراء توفيق الحكيم وتطبيقاته، مرورا باغلب من اعترضتهم المشكلة من النقاد والمؤلفين ، مقارنا بين ارائهم دون تدخل منه برأيه . وقد كنا نظن ان الذي الجاه الى هذا المنهج هو طبيعة المشكلة التي تتأبى على الحل الحاسم ، فمن الخير عرضها دون تدخل الباحث ليستخلص كل طريقته ويشق طريقه . لكن صدور ((دراسات في الحب)) - وقبله كتاباه السابقان - ألبس ظنا اخر مسوح اليقين . وهو ان مرانه في عالم القصة حبب اليه الجيدة وعدم الزج بشخصه في العمل . ولما كانت هذه شيمة الفنان لا الدارس فاننا نميل الى الاعتقاد بأن توغله في ميدان الدراسات سيفرض عليه المزاوجة بين منهجي الدراسة والعروض ، كما يظهر من بعض مقالاته ، وان كنا نستبعد تخليه عن العرض كلية لارتباطه بتجاربه الفنية وطبيعته المثالية ، بل وسني شبابه التي قضاها في امتهان التدريس .

واذا كان كتاب ((دراسات في الحب)) يتفق مع ((لغة الحوار..)) من حيث المنهج التجميعي ، فانه - من جهة اخرى - أقرب الى ((دراسات في الادب العربي ..)) لكونهما مجموعتين من المقالات يجمع بين كل مجموعة وحدة الموضوع في غير تكامل .. الاول في الحب ، والثاني في الرواية ، وليس تعرضنا للموضوع منذ قيام أبي داود الظاهري المتوفي سنة ٢٦٩ هـ بتقديمه في كتابه ((الزهرة)) - وهو أول كتاب وصلنا في هذا الموضوع - حتى مواجهة زكريا ابراهيم له في ((مشكلة الحب)) (١٩٦٣) - كما هو شأن ((لغة الحوار ..)) - وقد حرص المؤلف على تأكيد هذا المعنى ، حين ضم الى الكتاب مقالا له بعنوان ((الكفاح من أجل الحب)) كتب عام ١٩٤٨ وليس له دخل بالتراث . وكذلك حين قدم كتاب ((ذم الهوى)) لابن الجوزي المتوفي سنة ٥٩٧ هـ قبل كتاب ((طوق الحمامة)) لابن حزم المتوفي سنة ٤٥٦ هـ .. فحتى الترتيب الزمني لم يشأ الكاتب ان يلتزم به .

الكتاب اذن مقالات مستقلة تعتمد أساسا على العرض دون ربط بينها ، لكننا اذا نظرنا لكل فصل على حدة - كما أراد الكاتب - فسنلمس تجاوز منهجي الدراسة والعرض الى حد ما في عدة فصول . مثال ذلك حديثه عن كتاب ((ذم الهوى)) الذي دخل له بمقدمة موفقة عن الحب في التراث النثري العربي ، ذاكرا في ثناياها بعض الكتب الهامة التي تناولت هذه الظاهرة ، والعوامل المؤثرة في دراستها - الاسلام والمسيحية والثقافات الاجنبية - وتأثر الثقافات المختلفة بالتراث العربي عن طريق القالب أحيانا (أغاني التروبادور) والمضمون أحيانا أخرى (قصة ليلى والمجنون) .

ولما كان أغلب مؤلفي كتب الحب من الفقهاء فقد ابتدأوا او انتهوا بذم الشهوات والاشادة بحب المخلوق لخالقه ، بل وتلمس الاسباب - مع بعض الحرج - للخوض فيه . فابن القيم يذكر انه ألف كتابه لعقد صلح بين الهوى والعقل ، وابو داود يقول انه كتبه لصديق ، وابن حزم بتكليف من صديق ، وابن الجوزي غايته النصح : اعلم انني قد نزلت لاجلك في هذا الكتاب عن بقاع الوقار الى حضيض الترخص فيما أورد .

ولا يفوت الكاتب - عند الاقتضاء - ان يشيد بملاحظات آبائنا القيمة التي تكاد تقترب من نظريات علم النفس المعاصر ، رادا بعضها الى اصلها من التراث الانساني ، ومعتزا بفضل بعضها على النظريات الحديثة او قربه منها . فابن حزم يؤمن بنظرية ((النفوس المقسومة)) فهل يترك الكاتب هذه الملاحظة دون تعليق . لا .. انه يلتقط هذا الملحظ قائلا : ((ونحن نلتقي بأول تفرقة بين المحب والمحبوب عندما يذكر ابن حزم نظرية النفوس المقسومة ليعلل بها الحب ، وهي نظرية لها أصل اغريقي تقول ان كل نصف يبحث عن نصفه الثاني الذي انفصل عنه)) . ويقصد الكاتب حديث افلاطون المشهور عن ((الايروس)) في محاورة ((المأدبة)) ، لكن ابن حزم لا يشير الى هذا النص اليوناني للنظرية وانما يردها الى الآية الكريمة ((هو الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن اليها)) .

وابن الجوزي يرى أن من أدوية العشق كثرة الاتصال الجنسي وان كان لغير المحبوب ((وهذا الرأي شبيه بما ذهبت اليه مدرسة التحليل النفسي في القرن العشرين حين أعلنت أن الحب رغبة جنسية مؤجلة)) . كما نبه ابن حزم الى ما رددته هذه المدرسة من بعد من ان كل حب يخفي وراءه كراهية في اللاشعور . ويتحدث كذلك عما يعرف اليوم ((بالتثبيت)) ويفرد له بابا عنوانه ((من أحب صفة لم يستحسن غيرها مما يخالفها)) . ومع ذلك فهذه الملاحظات ((تظل .. مجرد ملاحظات تقصر عن الوصول الى مجموعة القوانين التي تقدم

تفسيرا كاملا للظاهرة » وان كان « يمكن اعتبارها تمهيدا لما يعرف اليوم بعلم النفس » .

ولا تستمد أغلب الكتب قيمتها من بحث الموضوع فحسب ، وانما من كونها كذلك مرجعا تاريخيا وفنيا لكثرة ما روته من اشعار وقصص « تتدرج ما بين النادرة بمعناها في الادب العربي القديم ، والقصة القصيرة بمعناها الحديث » وقد تحمس الكاتب لهذه القصص فقدم تلخيصا لبعضها وأورد احداها بنصها قائلا : ان « الاختلاف الوحيد بين القصص المعاصرة والقصص التي احتفظ بها تراثنا العربي والتي تحققت فيها كل العناصر الفنية تقريبا ، هو ان القصص المعاصرة تنفذ الى الشخصيات من الداخل فتطلعنا على خوالجهم ودوافعهم النفسية ، اما القصة العربية القديمة فالحركة فيها حركة خارجية ، ولو كان موضوعها العاطفة . وفي كتاب يصف هذه العاطفة ويحللها ، فيبدو أن التطبيق الفني لهذه الملاحظات الرقيقة كان يحتاج الى بضع مئات أخرى من السنين » .

وهذه المجموعة من الدراسات في التراث النثري العربي ليست عن الحب وحده ، وانما عن الحب .. والصداقة . والقسم الخاص بموضوع الحب ينقسم الى خمسة فصول يخص كل منها كتابا من الكتب : ذم الهوى .. طوق الحمامة .. روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن القيم الجوزية .. الساق على الساق لاحمد فارس الشدياق .. واخيرا .. مشكلة الحب لزكريا ابراهيم . ولم يذكر لنا الكاتب سبب اختياره لهذه الكتب ، لكن الثلاثة الاولى منها تعد من امهات الكتب العربية في هذا اللون . واما الكتاب الرابع فهو امتداد لهذا الفيض في القرن التاسع عشر . والاخير .. اخر ما اخرجته المطابع .

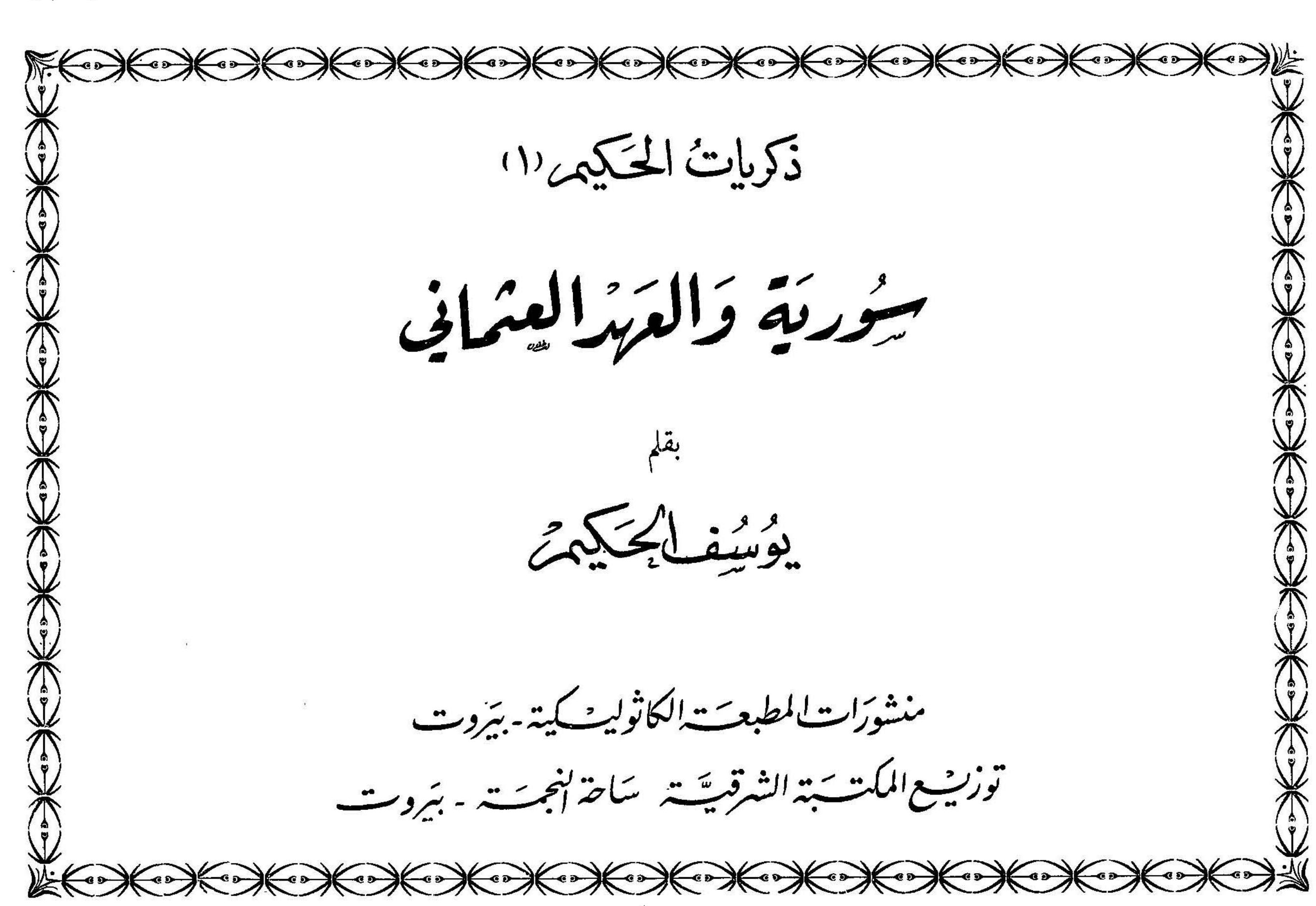
وأهم هذه الكتب – في نظرنا – هو « طوق الحمامة في الالفة والالاف » ففضلا عن كونه دراسة في الحب تعتمد على التسلسل المنطقي في العرض ، والترتيب المنهجي في التناول ، مستمدة الاحكام من تجارب المؤلف الشخصية وتجارب الاخرين ، فانه لون من الوان السيرة الذاتية به عرفنا الكثير عن شخصية ابن حزم وعصره ، فكان المرجع الاول لكل من تصدى للكتابة عن صاحبه . وخير مثال على ذلك كتاب « ابن حزم : المفكر الظاهري الموسوعي » للدكتور زكريا ابراهيم – وهو اخر كتاب ظهر عن ابن حزم (اغسطس ١٩٦٦) – فلقد افرد المؤلف فصلا كاملا لهذا الكتاب – طوق الحمامة – بعنوان « ابن حزم عالم النفس » واعتمد عليه اعتمادا اساسيا في دراسته لسيرته وانتاجه وشخصيته .

وبطوق الحمامة يعتبر ابن حزم من أوائل من كتبوا في فن « الاوتوبيوجرافيا » فهو اسبق من ياقوت الحموي في « معجم الادباء » وابن خلدون في « التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا » ولسان الدين بن الخطيب في « الاحاطة في اخبار غرناطة » والحافظ بن حجر في « رفع الاصر عن قضاة مصر » . ونحن لا نعرف قبل كتاب «التعريف» كتابا ادخل في فن « ترجمة المؤلف لنفسه » من كتاب « طوق الحمامة » الذي اتسم بالدقة والصراحة والافاضة .

ولم يتمكن الكاتب من متابعة عرضه للكتب في القسم الثاني الخاص بموضوع الصداقة لندرة الكتب التي ألف في هذا الموضوع . فرغم عناية الفكر العربي بالصداقة كعنايته بالحب ، ورغم تفضيله الصداقة على الحب لان الصداقة والعدل اساس المجتمع – كما يقول أرسطو – فاننا لا نكاد نعثر على كتاب خصص للصداقة غير كتاب « .. في الصداقة والصديق » لابي حيان التوحيدي « وهو للاسف كتاب غير مبوب اكثره نقل عن الغير شعرهم ونثرهم واحاديثهم وأخبارهم . لهذا تتوارى فيه أصالة المؤلف » . غير اننا نجد فصولا عديدة عن هذا الموضوع . وعلى هذه الفصول قام القسم الثاني من الكتاب فجاء عرضا للاراء وليس عرضا للكتب . وكان الفصل الاول منه دراسة مقارنة شيقة عن « الصداقة في التراث النثري العربي » .

واننا نرجو ان تكون هذه الدراسات تمهيدا لبحث متكامل يقدم « نظرة كاملة » أو « نظرية عامة » في الحب والصداقة مستقاة من تراثنا العربي سواء اقام الكاتب بهذا البحث المضني ، او قام به غيره بعد ان بذل الجهد وتحمل مشقة تنفيض التراب عن هذه الدرر .. فانارت الطريق . وهنا تكمن فائدة هذا الكتاب .

حلوان **محمد محمود عبد الرازق**



عزيزي فـلان

مجموعة قصص لانيس منصور

★★★

ان مهمة الناقد ان يعلق على ما يجد ، وان في تفاضيه عن قصيدة او رواية او مقال لا يروقه نفس مقدار السخف الذي عند عالم نبات يسحق بقدميه نباتا لانه ليس .. بجميل المنظر . هذا رأي للناقد الاميركي وليم دين هاولز . واضيف اليه انه ليس من حق الناقد ان يضع حداً ثابتا تسقط عنده بعض الاعمال الادبية تحت أسم المستوى . فليس في مقدرة ناقد ما ان يحيي عملا ادبيا او يميته . وبخصوص انيس منصور مثلا يكاد يجمع النقاد على هبوط مستوى اعماله حتى عن مستوى ثقافته الواسعة . والناقد الوحيد الذي اراد ان ينصفه ـ الدكتور لويس عوض ـ وصفه بانه يخفف كل شيء باسم الصحافة . وقد سبق لي ان تناولت ـ بالنقد والتعريف ـ كتابه السابق « يسقط الحائط الرابع » على صفحات مجلة الكتاب العربي (عدد مايو ١٩٦٦) الذي اعترف فيه بأن كتاباته مجرد وجهات نظر سريعة وغير مترابطة .

وعندما يصدر انيس منصور كتابا يضم مجموعة كبيرة من القصص القصيرة كما يضم ايضا رواية ، في وقت كثر فيه الحديث عن ازمة القصة القصيرة ، وعن توقف الرواية العربية عن العطاء الجديد ، باستثناء ما يقدمه نجيب محفوظ ، فان من حقه ومن أجل القصة العربية ان نلتقط هذه المجموعة الهائلة من القصص ، التي تصدر عن كاتب مثقف ، وصحفي رحالة ، ومحاضر سابق للفلسفة ، خاصة وان القصة العربية لم تضف جديدا الى الرصيد العالمي للقصة ، وانها في أحسن احوالها تقف من القصة العالمية موقف التابع من المتبوع . ولا نبالغ اذا قلنا ان ادبنا ذاته لم يزل في موقف المتلقي في خشوع للاداب الغربية . فالشعر ، أقدم فنوننا العربية ، ظل أسير القواعد الخليلية والمضامين المستهلكة ، حتى اذا حاول التجديد التقط من الشعر الغربي حداثته وتحرره من القوالب الجامدة كما نقل عنه ايضا نبرة التمزق والغربة التي تنبثق من ضمير الاوروبي الذي يعاني واقعا منهارا ، بينما نواجه نحن العرب واقعا فوارا . وفي القصة ـ برغم تقدمها شكلا ومضمونا ـ لا يزيد افضل كتابها عن التتلمذ على الكتاب العالميين . فيوسف ادريس ـ اخلص الكتاب للواقع المصري ـ ليس اكثر من تلميذ لانطون تشيكوف ، ونجيب محفوظ في مسحه الاجتماعي العظيم رسول الطبيعيين في مصر وتلميذ اميل زولا ، وفي رؤيا الفلسفية تابع لقصة تيار الوعي او ما يعرف في بلادنا باللامعقول ، وروايته قبل الاخيرة « ثرثرة فوق النيل » تستمد جذورها من رصيد القصة العالمية في النصف الاول من القرن العشرين على يد جيمس جويس ومارسيل بروست ، ووليم فولكنر ، وفرجينيا وولف . ولم تدرك القصة العربية بعد ـ لحسن الحظ ـ الموجة الجديدة المخربة في فرنسا على يد ناتالي ساروت وآلن روب جرييه .

ومثل هذا في النقد الادبي حيث لا يخرج نقادنا عن تمثل مدارس النقد الماركسية او النفسية ، او التعليق السريع والاحكام المبتسرة على الاعمال الادبية ، لدرجة تصل الى النقل في بعض الاحيان .

لذا ـ وهذا امر مؤسف حقا ، ولكن يجب الاعتراف به ـ فان ادبنا المعاصر لم يقدم أي جديد ولم يضف اي اضافة حقيقية الى الادب العالمي .

وعلينا ان نعثر على موقع انيس منصور و « عزيزي فلان » على هذه الخريطة الادبية . وحتى نتبين نوع الفكر الذي يدور في رأسه ، سنتابع اولا وفي اختصار شديد محتويات هذه القصص . مع يقيننا بأن هذه القصة لا تخضع لهذه الخلاصة التقريرية ، ولكنها محاولة لاكتشاف عقل انيس منصور .

في شارع السلام : زوجة تصاب بأزمات نفسية حتى توشك ان تقتل اطفالها ، وتضيق باقارب زوجها فتهرب من منزلها . دنياي الصغيرة : زوجة عصبية ايضا تضيق بحب زوجها لاطفال الجيران . بيتنا الجديد . عودة زوج الى زوجته وابنه وانتقالهم الى مسكن من المساكن الشعبية . خطأ لغوي : صديقان اختطف احدهما صديقة الاخر وتزوجها ، وبرغم اختلافهما ، تؤكد الصداقة وجودها . (وهي نفس فكرة قصة « الجريمة الكاملة » لالبرتو مورافيا ، وسنوضح ذلك فيما بعد) . من غير نهاية : حوار بين الكاتب وذاته ، يؤكد تقديسه للملكية البورجوازية ، وينتهي بعودته الى الكتابة . ثلاث قصص : لقاء بين شاب وفتاتين على باب فندق ومشاعرهم الجنسية . ابن فلان : اسطورة وعظية تدعو الى عدم الطموح والرضا بالواقع . دماء لا تجف : اسطورة أخلاقية تؤكد خيانة الارامل لارواح أزواجهن . شبر ارض : انيس منصور يشتري عشرين الف متر من الارض البور في سنفافورة حبا للتملك . قطرة لبن في ليلة مظلمة : احتجاج على الغربة في حياة المدينة الكبيرة التي تعانيها امرأة وقطة جائعة الى قطرة لبن . عزيزي فلان : خطاب من امرأة تزوجت صديق الرجل الذي أحبته يوما ، الى ذلك الرجل تؤكد له ان ضعف بصره زاد من الفواصل بينهما . شجرة على ترعة : خواطر رومانسية وتمنيات المؤلف ان يتحول الى شجرة ليحيا في الريف . قصة حبيبي : خواطر فتاة أحبت شابا دون ان يدري وكرهته لانها رأته يعرق . لا شيء ينتهي : خواطر فتاة قرر فتاها الانفصال عنها دون مبرر ، وبعد تأثير الحبوب المنومة ايضا تفيق لتلعن الحب . خرجت ولم تعد : زوجة تفارق زوجها لانه لا يعاونها في شؤون منزلها (مقتبسة) . بفلوس : رجل عجوز يريد ان يتزوج بنتا صغيرة وحين ترفضه يشعر بحقيقة فارق السن بينهما . كانت النهاية : رسالة ايضا من فتاة الى فتاها تعبر له عن كراهيتها له لانه يعرق . وراء الباب : رجل تصحبه عقدة أوديب بعد وفاة امه ، وتسبب له صورتها مشكلة زوجية . كلنا امهات : زوجان فقيران يحاولان التخلص من طفلهما السابع ويفشلان . (عن قصة مورافيا « الطفل ») . رجولة تعيسة ! رجل غني عجوز يتبين ان زوجته الشابة تزوجته طمعا في ماله . انها زوجتي : خواطر رجل مريض تحت تأثير البنج المخدر عن قسوة زوجته . بلا ورق : أسرة عاشت على التكسب من القمار ، فأهلكها القمار . منه لله غاغارين : خلاف بين زوجين . الرسالة الاخيرة : خطاب من فتاة الى فتاها الذي تزوج من غيرها ، لانها تظاهرت بخيانته حتى تشعل غيرته . الذي لا يطاق : حوار بين زوج عجوز وزوجته الشابة عندما تهجره . غلطة عمري : زوج عجوز يهجر زوجته الشابة الثرية في سنة ١٩٨٠ . في منتهى السعادة : في سنة ١٩٨٠ ايضا ، حوار بين زوج عجوز كاتب ، وزوجة شابة تحاول اثارته وتسخر منه . القلب لا يمتلىء اطفال عواجيز : حوار بين زوج يمل زوجته وزوجة تشكو من صمته . في تلك الليلة : خواطر رجل مريض بالمصران الغليظ في حفلة رأس السنة . مناسبة عم سيد : خواطر سوداء لرجل سافرت أمه وتزوجت جارته . فتوهم ان أمه ماتت . الطبيب مجنون : رجل غني مل الثراء وترك قصره ليعيش في خيمة بنصيحة الطبيب . خطا بالي ولدي : أب ينادي ابنه الهارب من جحيم زوجة ابيه . الدنيا برد : خواطر رجل أصابه الملل بالبرودة . قصة ما : فتاة صغيرة ثرية تخطب الى رجل كبير في السن والمركز ، ثم تلغي الخطبة وتتحول الى شاب في سنها . يوم جديد : ضجة في الليل توقظ الشارع ، خلاف بين ازواج وزوجاتهم . القاضي سرق : قاضي كان يسرق البطيخ في صباه ، يغمى عليه في الجلسة عندما يرد اسم البطيخ على لسان متهم . كان ومات : رجل عجوز دلل ابنه الوحيد ورعاه في حرص شديد حتى مات . غني حرب : غني حرب يحتقر الناس . صراخ في الليل : شاب مريض يبكي كالاطفال فيؤرق نوم الكاتب . عم سيد : عجوز مريض يتمنى له المؤلف الموت . ثلاث نساء : فتاة هجرها حبيبها تنتحر باستعمال الحبوب المنومة واخرى يتزوج فتاها اخرى ، والثالثة تطلب من زوجها ان يفرض عليها رأيه . خناقة بين نجوم السماء : خواطر عن قارىء كف وقارىء فنجان . عريس فاطمة : قصة طويلة تصور حياة بنت مراهقة في سن السادسة عشرة

تحاصرها اسرتها الثرية لتجبرها على الزواج من ان يفرد بها الشبان ، وتهرب البنت من بيت الاسرة الى منزل صديقة لها لتتصل بفتاها .

هذه خلاصة القصص التي يضمها كتاب انيس منصور « عزيزي فلان » ، وكما قلت ان القصة لا تخضع للتلخيص التقريري ، ولكنها خطوة ضرورية لفهم فكر انيس منصور ككاتب قصة . ننتقل بعدها الى مناقشة الشكل الفني لهذه القصص ، او تكنيك انيس منصور في كتابة القصة ، وهل هي قصص فعلا ام خواطر ولوحات وصور .

عندما تلح موضوعات معينة في مجموعة كبيرة من كتابات كاتب ما ، الا يحق لنا ان نصدر بناء على ذلك رأيا في فكره . واذا سادت نغمة بالذات بين معزوفات كاتب ما ، أليس من الصواب انرجعها الىالتكوين العام لعقل هذا الكاتب ، والى ان عقله الباطن الذي يرقد فيه فكره الحقيقي هو الذي يملي هذه الكتابات . واذا كانت القصة القصيرة تلتقط من الحياة جزئياتها المتناهية الصغر ، لترتفع من الخاص الى العام والشامل الموحي ، فما المعنى العام الذي تقدمه هذه المجموعة من قصص انيس منصور ؟ واذا آمنا بان الادب ليس الا نتاجا للحياة في المجتمع ، فمن أي مجتمع تصدر هذه القصص ؟ فالناس في هذهالقصص لا يعانون فقرا بل تطلعا طبقيا أو ثراء . وهي قصص تمثل واقعا بورجوازيا لا ثوريا ، تمثل طبقة من المتخمين لا الكادحين . ففي هذه المجموعة الطويلة العريضة من القصص ليس هنالك مكان لكادح واحد ، لعامل ، لفلاح ، لجندي مكامح . وليست فيها اية مشاكل حقيقية ، كلها تدور في حلقات مفرغة ضد الزواج وضد الحب ، بل وضد أي وجود لعلاقة حب ، وحتى اذا وجدت المرأة رجلا يحبها فهي غالبا ما تحتقره . « هذا هو الذي يعذبني ، انت تحبني .. ولكنني لا احبك. لم أفلح أبدا في ان افتح قلبي لك » (ص ١٦٩) . وهذا الرجل الذي يحب لا بد أن يكون عجوزا ثريا ، متزوجا من امرأة شابة .. القصة المعادة المكررة ، ودائما الرجل يكبر زوجته بعشرين عاما ، دائما عشرين عاما لا أكثر ولا أقل ، حتى « فاطمة » بطلة روايته واجهت هذا المصير في طالبي يدها . « هي : طبعا صغيرة انت نسيت ولا ايه .. نسيت كان عندك كام سنة لما اتجوزتني .. ان كنت ناسي افكرك .. فيه فرق بينا عشرين سنة .. » (ص ١٧٨) . و « ثم يجيء عريس وهو ابن أحد أصدقاء والدها .. انه رجل يكبرها بعشرين عاما .. » (ص ٢٩٧)

وابطال قصص انيس منصور يتحركون دائما كالمجانين ، بدافع غريب مجهول ، ويحطمون حياتهم بلا ادنى سبب (لا شيء انتهى) .. و (خرجت ولم تعد) . واذا وجد السبب فهو غير معقول . وبطلقصة « بفلوس » تزوج لغير سبب بواحدة لم يرها جيداً مرة في الشارع ، هذا هو الدافع . « انني في حيرة شديدة . لا اعرف لها سببا معقولا ! » (ص ١٠٦) و « لاسباب لا اعرفها قررت ان اتزوج فتاة اصغر مني بعشرين عاما .. لم ارها بوضوح .. ولكن رأيتها في الشارع .. » (ص ١٠٧) . وفي قصص انيس منصور يعيش الناس في ضجر وبلا دافع وبلا معنى ، ويتصرفون تصرفات عشواء ، فيتخبطون. « انا لا اتضايق من تسميتها نهاية .. ابداً .. انني اسأل هل هي نهاية فعلا لحياة لا اعرف لها معنى واضحا .. وهل هي بداية لحياة لا اعرف لها معنى ايضا .. » (ص ١٠٩) .

وابطال قصص انيس منصور يعيشون دائما تحت تأثير مخدر او حبوب منومة ، او يختارونها لانهاء حياتهم . والموضوع الغالب على هذه القصص : الزوجة الصغيرة التي تزوجت رجلا عجوزا . او الرجل المحبوب دائما من الفتيات ولكنه يدعهن يتساقطن عنه بدون اكتراث . او الرجل العجوز الذي مل الثراء وترك قصره ليعيش في خيمة كنصيحة الطبيب ، فاذا حياة الخيمة هي حياة الصحة والسعادة . الى هذا الحد يحاول انيس منصور ان يبين لنا ان الثراء لعنة وان الفقر نعمة ، وكان الله في عون الاغنياء المساكين . (الطبيب مجنون) واذا عثرنا على عامل ، وجدناه يثري بسهولة ويبعثر مئات الجنيهات ببساطة ليتزوج . (خطأ لغوي) . والجنس عند انيس منصور ، جنسالجواري، المرأة هنا تابعة ذليلة مقهورة دائما ، هي لا تكون علاقة حب كاملة ، الجنس هنا ناقص دائما ، فاشل دائما . « قلها وامش .. ولكن قبل ان تمشي انظر وراءك دائما .. انظر وراءك تجدني وراءك دائما .. انني انني لست وراءك وانما مشدودة بخيوط لا تراها ولا تعرفها .. انها خيوط الكلمة التي قلتها » (ص ٩٢) . اما الرجل فهو دائما فاتن النساء ، تركع عند اقدامه كل النساء ، وتتساقط من حوله البنات طمعا في عطفه ، في نظرة واحدة منه . ليس في قصص انيس منصور حب حقيقي ولا علاقة جنسية سوية . « انني عرفت منذ البداية ان حبك هو المستحيل .. وان الحياة معك هي حياة مع كل ما هو مستحيل في الدنيا . فانت لن تخلص لي .. وانت لن تكون لي .. ولكن كان شعاري هو أن احاول ولو لم يكن هناك امل في شيء . كانت حياتي معك هي الجحيم .. هي النار التي كتبوا على بابها .. ادخلوا واتركوا وراءكم أي أمل في النجاة . ولكني لم أفقد الامل.. » . (ص ١٦٤) .

والناس في قصص انيس منصور مجهولو الهوية ، لا اسماء لهم .. هم مجرد انماط .. وهو يكتفي دائما بان يقول هو او هي .

لقد ناقشنا مضمون هذه القصص من الزاوية التي ارادها المؤلف . الجنس . ولكن أليس من حقنا ان نتساءل : الا يعكس مجتمعنا الاشتراكي العربي سوى هذه الشخصيات المريضة ، الا تنمو فيمجتمعنا أي قصص حب جميلة ؟ الا يمتلىء مجتمعنا بالشخصيات المناضلة ، وبالصراع والنضال بين الكادحين ورواسب الاستغلال ؟ اليس من حق النضال الوطني ان ينعكس ولو في قصة واحدة من قصص هذهالمجموعة الكبيرة التي تبلغ صفحاتها حوالي الاربعمائة صفحة من القطع الكبير . الا تلقي هذه المضامين الجنسية المستهلكة بعض الضوء على نوعية الفكر الذي يشغل رأس انيس منصور ؟

هذا عن المضمون ، فماذا عن الشكل . انا نقر أن أي فصل للشكل عن المضمون انما هو عمل تعسفي . لذا فنحن سنناقش الشكل في ضوء المضمون .

تغري القصة القصيرة بقصرها وسهولتها الكثيرين على كتابتها . ولكن القصة القصيرة ليست قصيرة فحسب في عدد صفحاتها ، انما هي قصيرة في مجال بحثها ، في محتواها ، هي قصة تتناول الموقف او اللحظة او قطاعا جزئيا من حياة انسان ، وتترك للقصة الطويلة ان تتناول الحياة الطويلة العريضة بصفحاتها الكثيرة وامكانياتها الواسعة . ولكن معظم قصص انيس منصور يتناول الناس من المولد حتى الممات . هذا نموذج من قصة « القاضي سرق » ، البالغة القصر : « خرج سليما يأكل البطيخ الذي لم يأكله منذ ذلك اليوم .. واكتشف القاضي انه كان قد تقدم لخطبة فتاة يوما .. وسمع امها تدللها بقولها : اذهبي واجلسي مع خطيبك يا بطة ! ولكنه كره البط والبطيخ معا وتركها .. وتزوج من حيث لا يدري بفتاة اسمها سلوى .. هذا اسم والدته .. وانجبت له ولدا ثم ماتت في حادثة سيارة .. وكبر الولد.. ولكن الاب لم يتزوج . انه لا يريد ان يجعل لابنه زوجة تملا حياته بالفزع في يقظته وفي احلامه .. لم يتزوج لانه يحب ولده .. ولانه يكره منظر المقشات .. والمقشات احدى قطع الاثاث الذي تدخل به زوجة الاب » (ص ٢٥٧) .

وفي القصة القصيرة يجب أن يحسب حساب كل كلمة بدقة ، بلا كلمة زائدة عن مقتضى القصة . والقصة القصيرة نوع من الشعر . كل شيء في القصة القصيرة يجب ان يكون لازما لحدثها وفكرتها ، حتى الجو والوصف الخارجي والتشبيهات يجب ان تنبع من طبيعة القصة ومستلزماتها . بل ان قاصا عظيما مثل نجيب محفوظ يراعي الدقة في اختيار اسماء الشخصيات في قصصه ، بحيث يرتبط الاسم بدور الشخصية وفكرها ، وبحيث ينير الاسم جوهر القصة ويوحي بمحتواها .

انظر معي الى « قصة حبيبي » وهي تصور خواطر فتاة احبت شابا بلا سبب ودون أن يدري وتركته ايضا دون ان يشعر بها . ماذا تقول خواطر الفتاة : « انني كالتي وجدت اسورة من الذهب في الطريق ووضعتها في منديلها .. والقت بالمنديل في حقيبتها .. وبعد ذلك ذهبت الى تجار الصناعة لتسألهم عن ثمن هذه الاسورة . كل واحد يقول كلمته . هذا يرفع الثمن وهذا يخفضه .. » و « وابتعد عنها واذهب لاناس اخرين .. انني كالتي قامت باستفتاء وتريد ان تعرف رأي الناخبين .. انني لا اريد ان أؤثر على الناخبين .. اريد ان اسمع رأيهم فيه بحرية .. » (ص ٨٨) . نفس الشيء نجده في قصة « قل كلمتك وانتظر » التي تكتب بطلتها خطابا طويلا ممتلئا بالحكايات التي لا معنى لها وتتحدث عن كلمة لم تذكرها ، وربما كانت الحب ، ثم تنتهي الى لا شيء فلا تقول شيئا . لماذا . لتعذب حبيبها ، وما ادريه انه عذاب للقارىء . وفي هذا الخطاب تحكي البطلة قصة اخرى ترد كتشبيه يشغل نصف حجم القصة : « هل تعرف قصة البحارة السبعة .. الذين سافروا على باخرة في المحيط . هذه القصة كتبها كاتب انكليزي اسمه (كونراد) . لقد قرأت هذه القصة فيما مضى ولم تعجبني .. » (ص ٩٣) . ثم تحكي قصة البحارة السبعة وكيف تحولوا الى وحوش يأكل بعضهم البعض الاخر .. الخ . وكثيرا ما يلجأ انيس منصور الى حشو قصصه بمجموعات غريبة من التعليقات والاخبار والتحليلات النفسية والسياسية والاقتصادية ، التي لا صلة بينها وبين القصة . فتتحول القصص الى مجموعة خواطر . (حلم ليلة شتا) و (رسالة منها) . وحتى لو كان الانسان يفكر على هذا النحو في واقع حياته ، فليس الفن هو الحياة ذاتها ، بما في ذلك الفن الواقعي . الفن اختيار من الواقع او من الخيال ، ولكنه اختيار منظم بحساب وبدقة ، والا لتحول الى دردشة ، ومجرد كلام من هنا وهناك بلا ضابط ولا رابط . ان قصص تيار الوعي عند جيمس جويس وفرجينيا وولف وفولكنر ، قصص منتقاة ، عباراتها مختارة بعناية من تيار الوعي لتعطي ايحاءات ورموزا رائعة .

الريف عند انيس منصور ، مجرد خواطر وتعليقات ، كما في قصة « شجرة على ترعة » . وصف خارجي سطحي ، لا شخصيات حقيقية في قصص انيس منصور . وكلها موصوفة من الخارج ونمطية حتى لا نكاد نتبين لها ملامح ذاتية ، وتشبيهات غريبة واستطرادات لا معنى لها . ليس المهم ان يعلق القاص باسلوب مباشر على الحياة في الريف ، ولكن ان يقول لنا بالفن ، وان يبين لنا بلغة الفن وحدها ، غير المباشرة ، كيف يعيش فلاح ما ولو كنمط للفلاحين حياة مهينة . ان « عزيزة » بطلة رواية يوسف ادريس « الحرام » نمط لالاف مثلها من عاملات التراحيل ، ولكن يوسف ادريس نجح كفنان في اعطائها ملامحها المميزة وشخصيتها التراجيدية العظيمة التي أوضحت بجلاء فني ان الحرام الذي سقطت فيه عزيزة نابع من حياة الضنك والفقر التي يعيشها عمال التراحيل . هكذا الفن يقدم الخاص ليرتفع الى العام . الفن يعطينا ما يريد بغير تقرير مباشر . ولكن قصص انيس منصور يغلب عليها التقرير ، والمؤلف يفرض نفسه في كل قصته ، الى حد ان يجعل من نفسه – انيس منصور – بطل قصة . (لا شيء ينتهي) ، (عريس فاطمة) ، (شبر ارض) .

اللغة في هذه القصص ليست لغة ادبية ، فهي لغة تقريرية خالية من اي جمال ، هي لغة الصحف . اللغة عامية في الغالب ، لغة المؤلف ذاتها ، وليست لغة الحوار فحسب . واذا تحولت الى فصحى فهي اقرب لان تكون دارجة ، او اللغة الثالثة ، لغة الصحافة . وهي لغة واحدة لا فارق بين لغة السرد التي تأتي على لسان المؤلف ولغة الحوار ولغة المونولوج الداخلي ، كلها على مستوى واحد ، وصياغة واحدة .

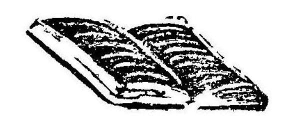
بقيت ظاهرتان غريبتان في هذه المجموعة من القصص ، الاولى مسألة القصص المقتبسة ، والثانية مشروع المسرحية او السيناريو . قصص مقتبسة . لعل هذه ظاهرة غريبة على الادب العربي المعاصر بعد ان نضج واكتمل نموه وبخاصة في القصة . بدأت القصة المصرية حقا بالاقتباس على يد محمد تيمور – الذي يدلنا فناننا العظيم يحيى حقي في كتابه « فجر القصة المصرية » على انه كان ينقل نقلا عن غي دي موباسان . ولكن هذا زمان البداية . وكل بداية يجب ان تقع في خطأ الاقتباس والتقليد . ولكن ان تخرج في عصر نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، قصص مقتبسة ، ودون ان يذكر الاصل المقتبس عنه ، هذا امر معيب . هل نضبت حياتنا ؟ هل كفت عن افراز انماط جديدة وتغيرات هائلة في مجتمعنا ؟ اذا نضبت افكار الكاتب فلا يجب ان ينقل افكار الغير ، ويضع عليها اسمه كمؤلف لا كمترجم . ويحتوي الكتاب ايضا على قصص مقتبسة ، دون ان يذكر لنا الكاتب انها مقتبسة ، مثل قصة « خطأ لغوي » التي هي صورة من فكرة قصة البرتو مورافيا « الجريمة الكاملة » . Roman Tales , P. 70
وفكرتها الاساسية تدور حول صديقين اختطف احدهما صديقة الاخر ، وبرغم اختلافهما ومحاولتهما القتال ، تؤكد الصداقة وجودها . غير أن قصة مورافيا تؤكد ان القتال راجع الى تأثر احدهما بقصة فيلم اميركي عنوانه « الجريمة الكاملة » . وقصة أخرى هي « كلنا امهات » هي ذاتها قصة « الطفل » لالبرتو مورافيا ايضا Roman Tales , P. 62 التي تحكي قصة اسرة فقيرة حاولت التخلص من طفلها السابع وفشلت . كل ما فعله انيس منصور انه حول مندوب مؤسسة رعاية الطفل ، الى خادمة خاصة . وتصور معي أسرة معدمة تلقي بطفلها في قارعة الطريق ، وتقول خادمة .

هذا عن مسألة القصص المقتبسة في هذه المجموعة من الكتابات الغريبة التي لا نعرف هل هي تمثيلية او مشروع مسرحية او سيناريو فيلم او مشروع قصة . مثل قصتي « غلطة عمري » و « في منتهى السعادة » ، اللتين يقرر المؤلف ان احداثهما تقع في عام ١٩٨٠ ، لماذا ؟ لا احد يدري . ما نوع هذه الكتابة ؟ المفروض انها قصص . انظر الى بداية « غلطة عمري » : « نحن الان في سنة ١٩٨٠ ، بيت في مصر الجديدة والساعة الثامنة صباحا . ضياء القمر شلالات تغرق البيوت والاشجار .. النور ينفتح من غرفة .. وغرفة .. وغرفة ثالثة .. وتتقدم سيدة سمراء شعرها اسود .. الخ » (ص ١٧٥) . ونفس البداية في قصة « منتهى السعادة » . ثم يدور حوار ينتهي بنهاية القصة . وفي « القلب لا يمتلىء بالذهب » يؤكد لنا المؤلف انه فيلم او مشروع فيلم سينمائي . انظر الى هذه الفقرة : « وتعود رجاء الى البيت .. بيتها متواضع جدا .. وهناك تجد صديقتها .. تعد لها الطعام .. ونفهم من كلام رجاء مع صديقتها .. ان احلامها قد تحققت .. او اقتربت من التحقيق .. » (ص ١٩٥) . ويصف البطلة بقوله : « ولكنها لا ترحب بهم تماما كما فعلته في اول الفيلم » (ص ١٩٧) . والبطل « احيانا يبعث لها بابنته الصغيرة التي رأيناها في اول الفيلم » (ص ١٩٨) . اذا لم يكن معنى هذا الاستخفاف بعقل القارىء العربي وبحق الكتاب العربي ، فما معنى ان تنشر هذه الكتابات كقصص .

ومن ثم ألا يحق لنا أن نتساءل في النهاية ، هل هذه قصص ام خواطر او بالكاد لوحات ؟ بلا شك انها لا تزيد عن كونها مجرد صور وخواطر . فهي لا تحوي اية احداث او افكار ، تتطور ، ليس بها بناء درامي اطلاقا . ولو لم يذكر المؤلف انها قصص لاعفانا من معاملتها كذلك . وامامنا مثل صادق ، القاص العظيم يحيى حقي ، الذي قال في مقدمة الكثير من كتبه انها مجرد لوحات او « دلق الزنبيل » .

القاهرة

احمد محمد عطية



النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي "الآداب"

لبنان

جوائز أصدقاء الكتاب لعام ١٩٦٧

* *

تعلن جمعية اصدقاء الكتاب في لبنان ان جوائزها لعام ١٩٦٧ ستمنح على النحو التالي :

اولا — جائزة فخامة رئيس الجمهورية : وقيمتها خمسة الاف ليرة لبنانية تمنح لمجموعة آثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة العربية .

ثانيا : جائزة لبنان في العالم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية، تمنح لمجموعة آثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة الانكليزية .

ثالثا — جائزة الاقتصاد : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح لافضل كتاب يدرس جانبا من جوانب تاريخ مدينة بيروت ألفه مؤلف من أي بلد عربي ونشر في لبنان .

خامسا — جائزة العلوم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانيه ، تمنح لافضل كتاب في العلوم البيولوجية او الكيميائية او الفيزيائية او الرياضية ، ألفه مؤلف من البلاد العربية ونشر في أي بلد عربي .

سادسا — جائزة التراث العربي : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح لافضل كتاب في التراث العربي في جزيرة العرب ألفه مؤلف من البلاد العربية ونشر في أي بلد عربي .

سابعا — جائزة فلسطين : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح لافضل كتاب حول ناحية من نواحي القضية الفلسطينية ، ألفه مؤلف من البلاد العربية دون تحديد للغة او لمكان النشر .

ثامنا — جائزة القانون والعلوم السياسية : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح لافضل كتاب في ناحية من نواحي القانون والعلوم السياسية ألفه لبناني ونشر في لبنان .

تاسعا — جائزة النقد الادبي : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح لافضل كتاب في النقد الادبي ألفه لبناني ونشر في لبنان .

عاشرا : جائزة القصص الاسطوري : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية لافضل كتاب يتناول القصص الاسطوري العربي ، موضوع للاولاد الذين تتراوح أعمارهم بين السابعة والثانية عشرة ، ألفه لبناني ونشر في لبنان .

شروط الجوائز :

١ — يجب ان تكون الكتب المرشحة للجوائز مؤلفة باللغة العربية الفصحى ومنشورة خلال عامي ١٩٦٦ — ١٩٦٧ (ما عدا الجوائز التي نص عليها خلاف ذلك) .

٢ — يجب ان تكون الكتب المرشحة مطبوعة لا مخطوطة ، ومنشورة للمرة الاولى .

٣ — يرسل الراغبون في ترشيح مؤلفاتهم لاحدى الجوائز (ما عدا الجائزة الاولى والثانية اللتين تمنحان تقديرا) خمس نسخ من الكتاب الى مركز الجمعية — كورنيش المزرعة ، مفرق المدينة الرياضية — بيروت .

٤ — يجب ان تسلم النسخ الخمس في موعد لا يتجاوز اخر ايلول ١٩٦٧ لقاء وصل مؤرخ بالاستلام .

٥ — لا يحق لاعضاء جمعية اصدقاء الكتاب ان يرشحوا مؤلفاتهم لاحدى الجوائز .

٦ — يحق لجمعية اصدقاء الكتاب ، بناء على توصية لجنة احدى الجوائز ان تجزىء الجائزة . كما يحق لها ان تحجب الجائزة اذا لم تقدم لها مؤلفات في المستوى المنشود .

٧ — لا يجوز ترشيح كتاب سبق ان اشترك بجوائز اصدقاء الكتاب من قبل .

فلسطين

اتحاد الكتاب الفلسطينيين

* *

عقد في التاسع والعشرين من تشرين الثاني الماضي المؤتمر الاول للكتاب الفلسطينيين في مدينة غزة ، وقد شهد الكتاب قبل انعقاد المؤتمر المهرجانات السياسية والشعبية التي اقيمت في غزة وخان يونس بمناسبة ذكرى التقسيم .

وفي الاحتفال الرسمي الكبير الذي دعت اليه اللجنة التحضيرية ايذانا ببدء المؤتمر تكلم السيد اللواء عبد المنعم حسن حسني حاكم القطاع مرحبا بالوفود ومنوها بالمسؤولية الضخمة الملقاة على اتحاد الكتاب في قيادة الجماهير فكريا وحضاريا .

ثم تكلم السيد رئيس منظمة التحرير الفلسطينية احمد الشقيري فارتجل خطابا ، الا انه للمرة الاولى استعان باوراق صغيرة سجل عليها اسماء الاعلام من الرواد والكتاب والعلماء واسماء مدنهم وقراهم في فلسطين . لقد كان السيد الشقيري في خطابه هذا يستلهم التاريخ ، امجاده ومعاركه ، ثم يلقيه في اذان المستمعين لا عبرا فقط ، وانما تخطيطا موجها لما هو منتظر من اتحاد جديد للكتاب الفلسطينيين ، كان يريد ان يقول لاعضاء المؤتمر ، لقد اعطت فلسطين للامة العربية في تاريخها الطويل هؤلاء الرواد والمفكرين والائمة ، واليوم، يطل التاريخ من جديد على فلسطين الثورة ، فلسطين الحية في قلوب ابنائها ، يطل التاريخ من اغواره العميقة ، يطل ويبحث عن كتاب فلسطين ، كتاب الثورة ، كتاب العودة .

وبعد كلمة رئيس المنظمة تكلم الشاعر ابو سلمى عبد الكريم الكرمي باسم اللجنة التحضيرية للمؤتمر ، فرحب بالحضور ، وشكر المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب في الجمهورية العربية المتحدة على مساهمته في المؤتمر الاول للاتحاد الوليد ، وذلك بارساله وفدا من كبار المفكرين والكتاب والشعراء .

وكانت الكلمة الاخيرة للشاعر السيد محمود حسن اسماعيل مراقب البرامج في اذاعة القاهرة ، وقد تكلم بصفته مندوبا عن اتحاد الادباء العرب ، فاعلن استعداد اتحاد الادباء العرب ، والمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب على بذل كل معونة ممكنة لاتحاد الكتاب الفلسطينيين .

ثم انتهت حفلة الافتتاح ببعض القصائد والكلمات وتلاها مباشرة الاجتماع الاول للمؤتمر ، فمارس الاعضاء المهمة الاولى ، وهي انتخاب رئيس المؤتمر والنائب وامين السر ، وقد انتخب الاستاذ خيري حماد رئيسا ، والشاعر ابو سلمى نائبا للرئيس ، والاستاذ انيس القاسم امينا للسر .

ثم تلا الرئيس جدول الاعمال الذي أعدته اللجنة التحضيرية للموافقة ويتلخص بما يلي :

١ — تقسيم الاعضاء وفقا لرغبتهم الى لجنتين ، الاولى لجنة

النظام ، والثانية لجنة المقررات والتوصيات ، وفي اليوم الاخير للمؤتمر تتألف لجنة الصياغة من الرئيس والمقررين في كل لجنة .

٢ ـ في اليوم الاخير (وقد صادف ذلك يوم السبت في الثالث من كانون الاول) تعقد الجلسة الختامية لمناقشة النظام والمقررات والنداء الى كتاب العالم . ويدعى الاعضاء المراقبون من كتاب الجمهورية العربية المتحدة الى حضور هذا الاجتماع الاخير ، كما يدعى مندوبو الصحف واذاعة فلسطين واذاعة القاهرة ، وفي نهاية الاجتماع تؤلف لجنة من الاعضاء المراقبين للاشراف على عملية انتخاب مجلس الامانة لاتحاد الكتاب .

٣ ـ يتخلل ايام المؤتمر الثلاثة ندوات أدبية في غزة وخان يونس ، تتلى فيها القصائد القومية والكلمات والقصص ، كما يتخللها كذلك جولة في القطاع تبدأ بزيارة الخطوط الامامية عند بيت حانون ، وتنتهي بزيارة مشروع عامر للتوسع الزراعي وزيارة معسكر البريج للعائدين .

كان هذا جدول الاعمال وقد طبق بكل دقة الا اننا قبل ان ننتقل الى الحديث عن انشاء نظام الاتحاد ، واصدار مقرراته وتوصياته ، وقبل ان ننتقل الى عملية انتخاب مجلس الامانة لا بد لنا من ان نذكر هذه الحقائق الثلاث ، التي كان لها تأثير على طبيعة مجرى المؤتمر .

الحقيقة الاولى :

ان اتحاد الكتاب الفلسطينيين انبثق عن دعوة قامت بها منظمة التحرير الفلسطينية ، فوكلت اللجنة التنفيذية في الشتاء الماضي الى الشاعر عبد الكريم الكرمي ان يقوم بالتعاون مع لجنة تحضيرية بمهمة الدعوة الى عقد مؤتمر اول للكتاب ، وتعني كلمة الكتاب ، كتاب الفكر السياسي والادب والشعر والصحافة . وكانت مهمة اللجنة التحضيرية مقتصرة على توجيه الدعوات لا اكثر ولا اقل ، فهذا المؤتمر التأسيسي من شانه ان يبحث في كل ما يتعلق بتأليف الاتحاد واغراضه، وكانت اغراض الاتحاد واضحة في الرسائل الموجهة الى الكتاب لحضور المؤتمر ، وهي أغراض عامة لا يختلف فيها اثنان .

ومن هنا نستطيع ان نستنتج أن اللجنة التحضيرية بمساعيها المشكورة من جهة وبتقصيرها من جهة اخرى لم تكن اكثر من لجنة انتهت اعمالها حال انعقاد الجلسة الاولى بالاضافة الى ان جدول الاعمال ومشروع النظام وكل ما أعدته بصفتها لجنة تحضيرية كان خاضعا للنقاش والجدال العنيف ، كما كانت عملية انتخاب مجلس الامانة (بحكم النظام الذي اقره المؤتمر) خاضعة للتصويت العام ، ولم يفرض على الامانة العامة أي عضو بحكم وجوده في اللجنة التحضيرية السابقة ، ولم اذكر هذا بالتفصيل الا لكي اقول للقلائل الذين تغيبوا عن المؤتمر احتجاجاً على بعض القصور من اللجنة التحضيرية ، لهؤلاء اقول ان منطق تأسيس الاتحادات وفقا للنظم الانتخابية الديمقراطية منطق معروف ، وهو يتلخص في الدعوة الى عقد مؤتمر عام كي يتولى المؤتمر مهمتي وضع النظام والانتخاب .

لذا فالاسلوب الامثل لمعالجة كل تقصير قامت به اللجنةالتحضيرية كان يفرض على الكاتب الفلسطيني أن يلبي دعوة وجهت اليه باسم منظمة التحرير الفلسطينية ، للمساهمة مع اخوانه الكتاب في رفع قضية فلسطين الى مستواها الفكري المنسجم مع حقائقها التاريخية ، فاهم ما تعانيه قضيتنا هو انعدام التخطيط والتآزر بين الكتاب جميعا . وقد أتاحت منظمة التحرير للكتاب فرصة التآزر هذا ، برعاية المؤتمر الاول ماديا ومعنويا تاركة للاعضاء المؤتمرين الحرية الكاملة في وضع النظام الخاص بالاتحاد .

الحقيقة الثانية :

ان انعقاد مؤتمر واحد يضم ستين فلسطينيا واكثر ، مقيمين في بلدان عربية متعددة ، ليس امرا سهلا . ولا تحتاج هذه الحقيقة الى أي شرح او اسهاب . فيكفي أن نعلم ان الكتاب من الاردن لم يتمكن من الحضور واحد منهم بحكم الاوضاع السياسية الراهنة ، واما الكتاب من دمشق ، فقد تغيب عدد منهم يعملون في حقل التدريس الجامعي بسبب تأخر القرار الجمهوري باذن السفر ، هذا فضلا عن المدعوين الذين سبق لهم الارتباط بأعمال او رحلات خارجية في موعد المؤتمر .

الحقيقة الثالثة :

ان توجيه الدعوات الى المؤتمر الاول كان خاضعا بطبيعة الظروف وتشتت شمل الاسرة الفلسطينية ، الى اللجنة التحضيرية ، ولا شك في أن هذه اللجنة قد حاولت جاهدة ان تدعو الكتاب من مختلف التيارات الفكرية ومن مختلف البلدان . ويقول بعضهم أن الاسماء المدعوة كانت اكثر مما يجب ، ويقول اخرون ، هناك نسيان لبعض الاعلام والكتاب ، وانا أعتقد ـ بعد حضوري المؤتمر ـ ان التقصير قائم في الجهتين ، الا انه برأيي تقصير لا يتعدى نسبة مئوية معينة من الكتاب ، والضمير يفرض علينا أن نعالج هذا التقصير ، عوضا عن الغوص في مناقشات جانبية لا تحرير من بعدها ، ولا ايمان في جوهرها ، ولعلني أجد مناسبا هنا ان اذكر الاسماء كلها ، عوضا عن الغوص في المناقشات الجانبية التي لا اؤمن بها ، وهذه الاسماء تنشر كاملة للمرة الاولى .

وفي سردها يتضح الجهد الذي بذلته اللجنة لدعوة اكبر عدد من اصحاب الاقلام ، مع التسليم ببعض القصور الذي لا بد منه . واما النقاش في مبدأ انعقاد المؤتمرات العامة او عدمها ، فأعتقد انه نقاش يخرج عن موضوعنا .

من فلسطين ـ الشعراء : راضي صدوق ، راضي عبد الهادي ، فدوى طوقان . الكتاب : عبد الرحمن ياغي ، قدري طوقان ، محمود السمرا . القاص : محمود سيف الدين الايراني .

وكلهم لم يتمكنوا من الحضور .

من لبنان ـ (الذين حضروا) الشاعر : محمود الحوت ، القاص والصحفي غسان كنفاني . الصحفيان : الياس سحاب ـ بيان نويهض .

والذين لم يحضروا : الشاعران : كمال ناصر ، معين بسيسو . الكتاب : احسان عباس ، أسمى طوبي ، انيس صايغ ، برهان الدجاني ، عجاج نويهض ، محمد نجم ، ناجي علوش ، نبيه فارس ، نقولا الدر ، نقولا زيادة ، وليد الخالدي . القاصة : سميرة عزام .

من سوريا ـ (الذين حضروا) الشاعران : عبد الكريم الكرمي ، عبد الهادي كامل . الكاتبان : محمد رشدي الخياط ، محمد زهدي النشاشيبي . القاصان : نواف ابو الهيجا ، يوسف جاد الحق .

والذين لم يحضروا : الشاعران : محيي الدين ضعيف ، يوسف الخطيب . الكتاب : ربحي كمال ، محيي الدين عيسى ، موسى خوري.

من القاهرة ـ (الذين حضروا) الشاعرة : سميرة ابو غزالة . الكتاب : خيري حماد ، عودة بطرس عودة ، كامل السوافيري .

ولم يحضر الكاتب ناصر الدين النشاشيبي . وفي اليومين الاخيرين حضر صبحي ياسين .

من ليبيا ـ حضر الكاتب انيس القاسم .

من الكويت ـ الشاعر : اكرم عرفات . الكاتبان : زهير القاسم ، محمد محمود نجم .

وكلهم لم يحضروا .

من العراق ـ (الذين حضروا) الشاعر : برهان العبوشي . الكاتب : محمود يعقوب .

والذين لم يحضروا : الشاعران : جبرا ابراهيم جبرا . علي السرطاوي .

من المهجر ـ (وهؤلاء لم يتمكنوا من الحضور) الشاعرة : سلمى الخضرا الجيوسي من لندن . الكاتبان : ابو الخطاب ، حنا السويدا من التشيلي .

وقد ارسلت الدعوات الى هؤلاء ليتوفر لهم حق العضوية

والاشتراك باعمال الاتحاد .

من غزة - (الذين حضروا) الشعراء : رمزية الخطيب ، عبدالكريم السبعاوي ، محمد حسيب القاضي ، هارون هاشم رشيد .

الكـاتب : زهير الريس .

وقد حضر بالاضافة اليهم عدد من الشعراء والكتاب الشباب تقدموا الى الانتساب ، فقبل المسؤولون انتسابهم ، وهم . حسن خليل حسين ، درويش عبد النبي ، عبد الحميد طقش ، عبد الرحمن عوض الله .

وهكذا يتضح ان اعضاء المؤتمر الذين مارسوا حق التصويت في الجلسة الختامية كانوا خمسة وعشرين عضوا (فقد سافر اثنان قبل الجلسة الختامية) .

والذين لم يحضروا المؤتمر اربعة وثلاثون عضوا ، الا انه كان واضحا على الرغم من غياب الكثيرين حرص الحاضرين جميعا على الخروج من المؤتمر بافضل النتائج ، كما كان واضحا وجود العدد الاكبر من التيارات السياسية الفكرية الملتزمة ، وقد حاولت هذه التيارات جاهدة ، مجتمعة تارة ومستقلة تارة أخرى ، أن ترتفع بالمؤمر الى المستوى الثوري المنشود ، واعتقادي انها قد نجحت .

وبعد هذا العرض للظروف التي رافقت مولد الاتحاد نوجز القول في البنود الثلاثة التي أقرها المؤتمر بعد المناقشة بالاجماع ، وهي النظام والمقررات والنداء الى كتاب العالم .

نظام الاتحاد

١ - الاسم اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

٢ - المقر الدائم هو القدس ، واما المقر المؤقت فهو مقر منظمة التحرير الفلسطينية (القاهرة) .

٣ - الاتحاد جزء لا يتجزأ من منظمة التحرير الفلسطينية ، وهو يعتبر الميثاق القومي ميثاقا له .

وهذا البند أقر بعد النقاش ، فالمشروع الذي قدم لم يشتمل على علاقة الاتحاد بالمنظمة ، الا ان لجنة النظام اثارت هذا السؤال انطلاقا من كون الاتحاد هو القاعدة الفكرية لمنظمة التحرير الفلسطينية منطقيا ووطنيا .

٤ - من أغراض الاتحاد التشجيع على الانتاج الفكري بمختلف المناحي ، ثم تأسيس مجلة بالعربية ، وكذلك ببعض اللغات الاجنبية .

٥ - يقبل العضو الجديد بعد ارساله طلب الانتساب الى الامانة العامة مرفقا بانتاجه ومؤلفاته ، وعلى الامانة العامة أن تجيب خلال ثلاثة اشهر .

٦ - يفصل من الاتحاد كل من يسبب ضررا جسيما للاتحاد، وكل من يخدم الرجعية العربية والاستعمار بلسانه او قلمه .

٧ - تتألف الموازنة المالية من نصيب الاتحاد في موازنة منظمة التحرير ، ثم من رسم الانتساب والاشتراك والتبرعات .

٨ - اعضاء الامانة العامة يتألفون من خمسة الى تسعة أعضاء ، على ان يتألف المجلس الاول من خمسة فقط ، واما الامين العام فينتخب مباشرة من المؤتمر .

وقد اثير الجدل الطويل حول الشروط التي يجب توفرها في اعضاء مجلس الامانة وكان هناك رأيان :

الاول ، يقول بضرورة وجود مؤلفات قيمة للعضو المرشح ، ثم معرفته الجيدة باحدى اللغات الاجنبية على الاقل .

والثاني ، يقول بعدم وجود اية شروط ، فهذا يخالف انظمة الاتحادات الفكرية ، وقد انتصر الرأي الثاني .

٩ - اعتبار المؤتمر الاول مؤتمرا تأسيسيا ، وكان هناك رأيان : الاول يتحفظ نظرا لعدم تمكن الكثرة من الحضور .

والثاني يعتبر ان المؤتمر التأسيسي يقوم بأي عدد لبى الدعوة وحضر .

وقد اقتنع الفريق الاول برأي الفريق الثاني .

١٠ - اثير الجدال حول امكانية ترشيح وانتخاب بعض الاعضاء الغائبين ، واخيراً تقرر حصر الترشيح والانتخاب بين الاعضاء الحاضرين منعا للبلبلة .

١١ - جاء في الاحكام العامة بند يقول ، أن المدعوين الذين لم يحضروا المؤتمر يعتبرون اعضاء اصيلين بمجرد انتسابهم خطيا خلال ستة اشهر .

(وهنا نذكر ان العضو الجديد لا يعتبر عضوا اصيلا الا بعد مرور عام على انتسابه) .

وقد جاء في الاحكام العامة اعتبار المؤتمر الحالي مؤتمرا تأسيسيا يحق له انتخاب الامانة العامة . ومدة الامانة سنتان .

١٢ - قدم اقتراح الى اللجنة ينص على اعتبار الاشخاص التالية أسماؤهم اعضاء في مجلس الامانة بحكم وظائفهم التي يشغلونها ، وذلك من اجل تنسيق العمل والتخطيط الثوري الهادف ، وهؤلاء الاشخاص هم:

أ - عضو اللجنة التنفيذية المسؤول عن كل ما يتعلق بالاعلام والتوجيه القومي .

ب - مدير مركز الابحاث الفلسطينية الذي أسسته منظمة التحرير الفلسطينية في بيروت .

ج - مدير مؤسسة الدراسات الفلسطينية التي تأسست في بيروت على يد جماعة من الاساتذة الفلسطينيين .

وقد استند الاقتراح المذكور اعلاه الى سابقة تدل على نجاح تجربة وجود اعضاء بحكم الوظيفة . فبين اعضاء المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب في القاهرة وزراء اربعة بحكم الوظيفة . الا ان هذا الاقتراح قد رفض على اساس تكوين الاتحاد تكوينا مختلفا عن المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، اي انه تكوين قائم على نظام الانتخاب .

وفي الجلسة الختامية أقر النظام بعد أن جرى حوله بعض النقاش وبعض الاسئلة ، وقد أقر بالموافقة الاجماعية .

وأما المقررات الثقافية والسياسية فهذه أبرزها :

المقررات الثقافية

١ - تجميع التراث الفلسطيني الادبي والفكري والشعبي

٢ - استكمال تأليف الكتب الدراسية حول فلسطين (تاريخيا وجغرافيا وسياسيا) ثم فرضها على المدارس الفلسطينية والمدارس العربية عامة .

٣ - شجب منح جائزة نوبل الى الكاتب الاسرائيلي الصهيوني عجنون على اعتبار ان ادبه نابع من العنصرية والاهداف التوسعية الصهيونية .

المقررات السياسية

تأييد جميع حركات النضال العمالية على اعتبار ان حركة تحرير فلسطين هي جزء من حركة التحرر العالمي .

٢ - تحية الى الدول العربية المتحررة ، والى الدول الاجنبية المتحررة لمساندتها قضية فلسطين .

٣ - تحية خاصة الى الصين الشعبية لموقفها الواضح من قضية فلسطين .

وقد جرت مناقشة حول هذا البند فأبدى بعض اعضاء المؤتمر تخوفهم من أن تؤدي هذه التحية الخاصة الى زج القضية الفلسطينية في الصراع الايديولوجي بين موسكو وبكين .

وكانت وجهة النظر المعاكسة انه من الواجب تحية الصين الشعبية لسببين :

أولهما ، المساعدات المادية العسكرية التي تقدمها الصين الشعبية .

وثانيهما ، الموقف السياسي الواضح والداعي الى ازالة اسرائيل كوجود سياسي ، وهذا الموقف يفوق في وضوحه موقف بعض الدول العربية وجميع الدول الاجنبية المتحررة منها والاستعمارية .

هذا بالاضافة الى ان البرقيتين الوحيدتين اللتين تلقاهما المؤتمر تأييدا وتشجيعا كانتا من اتحاد الكتاب الصينيين ، واتحاد الكتاب الاسيويين الافريقيين في بكين .

ثم أقر البند المذكور مع التأكد بأنه قد وضع ليكون حافزا للدول الاجنبية الاخرى كي تعلن بدورها تأييدها الصريح الواضح لمعركة التحرير .

٤ ـ ان معركة استرداد فلسطين ليست معركة عنصرية كما تحاول الدعاية الصهيونية والاستعمارية تصويرها للرأي العام العالمي ، ان معركتنا هي معركة تحررية تقدمية تستهدف ازالة كيان عنصري اولا ومغتصب ثانيا ، ومرتبط بالامبريالية العمالية ثالثا .

٥ ـ تحية خاصة الى شعبنا الباسل في الاردن ، وتأييده المطلق في كفاحه .

٦ ـ تحية الكتاب الفلسطينيين الاحرار في الاردن والذين لم تمكنهم ظروفهم من حضور المؤتمر مع التقدير لدورهم الطليعي في المعركة .

وكذلك تحية الكتاب الفلسطينيين الاحرار والمقيمين في الوطن المغتصب .

انتخاب الامانة العامة

وفي نهاية الجلسة جرت عملية الانتخابات باشراف ثلاثة من الاعضاء المراقبين ، وهؤلاء عشرة اعضاء :

الاساتذة : حبيب جاماتي ، جمال ربيع ، علي احمد باكثير ، عبد الحميد جوده السحار ، عبد الغني حسن ، فاروق منيب .

والشاعران : صالح جودت ، محمود حسن اسماعيل .

والاستاذ عصام الحسيني مدير المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، والاستاذ محمد حسني عبد المجيد أحد كبار موظفي المجلس .

وقد رشح للامانة العامة الاستاذ خيري حماد والشاعر ابو سلمى ، فتنازل الشاعر أبو سلمى معلنا عدم رغبته في الامانة العامة ، فأعلنت لجنة الانتخاب فوز الاستاذ خيري حماد أمينا عاما بالتزكية .

ولما جرى الاقتراع السري لانتخاب الاعضاء الاربعة فاز الشاعر ابو سلمى بأغلبية الاصوات ، فاصبح تلقائيا الامين العام المساعد .

ماذا امام الاتحاد ؟

١ ـ واضح مما تقدم أنه على الامانة العامة أولا ان تبادر الى اعلام جميع الاعضاء المدعوين الى المؤتمر الاول بما تم في المؤتمر وذلك عن ارسالها النظام والمقررات ، واعلامهم ضرورة انتسابهم خطيا الى الاتحاد في مهلة لا تتجاوز الستة أشهر .

٢ ـ واضح ايضا ان موازنة الاتحاد ، والتي جاء في النظام انها تعتمد على نصيب الاتحاد في موازنة منظمة التحرير الفلسطينية والانتسابات والاشتراكات ، هذه الموازنة يجب الحصول عليها بأسرع وقت لا عن طريق تقديم النظام وحده ، بل بناء على البرنامج العملي المحدد الذي تعده الامانة للعامين المقبلين . فمدة الامانة سنتان .

٣ ـ لا شك في ان اعضاء الاتحاد جميعا قد بذلوا جهودهم كي يكون المؤتمر من أرقى المؤتمرات على الصعيدين الفكري والسياسي ، الا أن هؤلاء الاعضاء ينتظرون التقرير الاول عن الاجتماع الاول للامانة العامة ، ومهلة انعقاده ، خلال ثلاثة اشهر . والسبب الرئيسي ان النظام قد خول مجلس الامانة اعداد اللائحة الداخلية للنظام المالي أولا ، ثم اللائحة الداخلية لنظام الفروع ثانيا ، ولا يمكن للاتحاد انيخطو خطواته الاولى الوثابة بدون هاتين اللائحتين .

٤ ـ من المتوقع ان تعنى الامانة العامة عناية خاصة بلائحة الفروع ، اذ انه في تأسيس الفروع دعامة قوية للاتحاد ، فليس من المعقول ان ينمو اتحاد للكتاب يتوزع اعضاؤه في بلدان متعددة ، وتشاء الصدف ان يجتمع اربعة من اعضائه المسؤولين في الامانة العامة في قطر عربي واحد .

وفي اعتقادي ، وبناء على تجمع الكتاب الجغرافي ، ارى ان الفروع الثلاثة الاولى ستولد في فلسطين ولبنان وسوريا .

٥ ـ والمطلب الاخير ارفعه الى الاخوان ، الامين العام واعضاء الامانة ، والرجاء أن يتقبلوه بكل ترحاب :

لا أقول ان التخطيط الفكري تبعث التراث القومي ، ونشر القضية الفلسطينية بكل ملابساتها ، والوقوف امام الفكر الصهيوني وجها لوجه ، هذا الفكر المسيطر على الكثير من الادمغة الاجنبية ، لا أقول ان هذا التخطيط لمسؤولية كبرى ، وأكتفي بذلك ، بل سوف أقول شيئا اخر : ان هذه المسؤولية لاخطر بكثير من ان يتحمل مسؤوليتها خمسة كتاب فقط ، حتى ولو كانوا من الكتاب العرب الاوائل ، لا من كتاب الشعب الفلسطيني وحده .

وانطلاقا من هنا ، نعتقد أن الامانة العامة بعد وضعها الخطوط العامة للبرنامج العملي تختار عددا من صفوة الكتاب الفلسطينيين والعرب ، كي تطلب منهم اراءهم في الخطوط العامة ، ثم اضافة مقترحاتهم كلها ، ولا أعتقد ان كاتبا عربيا كبيرا واحدا يبخل في صرف شهر او شهرين من عمره في سبيل مخطط فكري هادف في هذه المرحلة الحاسمة من حياة الامة العربية .

بيان نويهض

تحية الى الزميلة « الاديب »

***

دخلت زميلتنا الكبيرة « الاديب » عامها السادس والعشرين وهي ما تزال قائمة في اداء رسالتها خير قيام .

و « الاداب » التي تفخر بأنها تلميذة « للاديب » تتقدم من الصديق الكبير الاستاذ البير اديب بتحية صادقة ملؤها الاعجاب والتقدير ، داعية له ولمجلته الكبيرة بالمزيد من التوفيق والازدهار .

م.ع.ج

رسالة القاهرة من سامي خشبة

ملاحظات متفرج على المسرح

***

مع صدور هذا العدد من الاداب ، يكون الموسم المسرحي قد بدأ في القاهرة منذ أسابيع قليلة ، بادئا بمسرح الحكيم ، بتقديمه المسرحية الكوميدية « الرجل اللي ضحك على الابالسة » للمؤلف المسرحي الكوميدي علي سالم ، وهذه هي مسرحيته الثالثة . ثم يبدأ المسرح العومي موسمه بمسرحية قديمة لتوفيق الحكيم .. « شهرزاد » التي ربما لم تعرض من قبل في القاهرة منذ كتبها توفيق الحكيم منذ ثلاثين عاما . ويحتوي الموسم المسرحي ــ او يحتوي برنامجه ــ لهذا العام ، على عدد طيب من المسرحيات ، من عصور الفن الدرامي المختلفة ، من « أغا ممنون » اسخيلوس اثينا الانيكية في القرن الخامس قبل الميلاد على مسرح الجيب ، الى الضاحك على الابالسة ، لعلي سالم في مسرح الحكيم ، او «زوبعة» محمود دياب القاهرة العربية في القرن العشرين بعد الميلاد !

وليس في نيتنا ان نتوقف عند هذه المقابلة بين اثينا الانيكية ، والقاهرة العربية ، اذ لا بد ان تكون لظاهرة المسرح المصري قضية اوسع من مجرد مقارنته بالمسارح الاخرى . والقضية الاوسع هي بالتحديد القضية الاكثر خصوصية بالمسرح المصري ، قضية تطوره الخاص وبحثه الدائب عن شخصيته المحلية ، او القومية ، منذ ظهرت في مصر أول منصة يلعب عليها مجموعة من الهواة المتحمسين المقلدين ، حتى اليوم . ولكن ظهور « المنصة المسرحية » في مصر ، ليست هي البداية الحقيقية للمسرح المصري . المسرح المصري يبدأ مع ظهور المؤلف الدرامي المصري . ان قضية البحث عن الشخصية القومية لهذا المسرح ــ وهي قضية أدبية تاريخية ــ في اساسها ــ لن تحل بتحويل تراثنا المسرحي الى مجموعة من الذكريات عن الممثلين العصبيين مثل يوسف وهبي ، او الممثلين الظرفاء مثل نجيب الريحاني ، او الممثلين المجيدين مثل جورج ابيض . وانما يكمن الحل في البحث عن ذلك الخط الواحد ــ ان وجد حقا ــ الواصل بين احمد شوقي ــ أول محاولة لخلق مؤلف مسرحي مصري جاد ــ وبين من تلوه في هذه المحاولة ، من ابراهيم رمزي ومحمد تيمور الى محمود دياب ونبيل فاضل وعلي سالم . محاولة خلق المؤلف الدرامي المصري الجاد ، لا كاتب العروض المسرحية المقتبس ، او « الخطاط » الذي يقتبس أو يخطط في عجلة من اجل التمثيل الفوري .

ان محاولة مجلة « المسرح » القاهرية لحصولها على مذكرات فاطمة رشدي او يوسف وهبي ، بغض النظر عن الطريقة السطحية التي كتبت وتكتب بها هذه المذكرات، كما ان محاولات الكتاب الذين بذلوا جهدهم لوضع تأريخ للمسرح المصري من خلال ذكريات الممثلين ، وتواريخ المسارح التي فتحت او اغلقت ، وخلافات اصحاب الفرق ومشاكلهم ، عكاشة وجورج ابيض وتريز عيد ويوسف وهبي والكسار والريحاني .. الى اسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ، أقول ان كل هذه المحاولات لا قيمة لها مطلقا ، سوى تشويه فهمنا (او استمرار تشويهه) لما هو المسرح ، ما هو الفن الدرامي ، الذي يبدو من خلال هذه المحاولات لعبة ، تجارية احيانا ، ووطنية احيانا ، ورومانتيكية تستحق الاستشهاد من اجل « التمثيل » في غالب الاحيان . لعبة تبدأ من الممثل وتنتهي عنده ، وليست جهدا ابداعيا عظيما يبدأ من المؤلف المسرحي . ان شيكسبير الذي تشاهده انكلترا الان ، هو ذلك الشاعر الدرامي العظيم ، الذي منح المسرح نبعا لا ينضب ــ ومنح هذا النبع في الوقت نفسه للفكر وللروح الانسانيين ــ من الموسيقى والافكار والمواقف والتحليلات والتأملات النفاذه والشخصيات والصور الكاشفة للثقافة والتكوين النفسي الانكليزيين ــ النبع الذي أتاح الفرصة امام اجيال متلاحقة من الممثلين ــ المخرجين ، جون جيليجود او لورانس اوليفييه أو اورسون ويلز على سبيل المثال ، لكي يقدموا «تصوراتهم» عن شيكسبير الانكليزي ، ولكنها تصورات ترتبط أوثق ارتباط بالحركة النقدية الانكليزية من كولريدج الى برادلي ورايموند ويليامز . ولا حاجة بنا الى الاشارة الى شيكسبير الذي تمثله المسرح المصري بالصورة التي قدمها سيد بدير منذ عام أو عامين على ما اذكر . لقد كان الاصل دائما هو شيكسبير ، كان هو اللحن الاساسي ، وكانت التنويعات المختلفة على هذا اللحن ، نقدية او تمثيلية ، هو ما قدمه كولريدج او جيليجود ، برادلي او اوليفييه ، ويليامز أو ويلز ... سيد بدير او كرم مطاوع !

قلت ان موسمنا المسرحي الجديد يضم عددا كبيرا من المسرحيات . والمسرحيات المصرية في الموسم الجديد، تبدأ ــ تاريخيا ــ من شهرزاد توفيق الحكيم الى الراجل اللي ضحك على الابالسة لعلي سالم . الموسم الجديد يضم أجيالا ثلاثة من المؤلفين المسرحيين . فبين هذين الجيلين، جيل الحكيم وجيل علي سالم ، هناك مؤلفون آخرون ينتمون الى جيل بينهما ، جيل نعمان عاشور وسعد الدين وهبة وألفريد فرج ويوسف ادريس ورشاد رشدي . ثلاثة أجيال من المؤلفين المسرحيين تعيش الان في القاهرة، والاجيال الثلاثة تعرض مسرحياتها في موسم القاهرة المسرحي الجديد . ولكن « النص المسرحي » لم يحقق سيادته بعد على منصة المسرح المصري . ذلك ان المؤلف المسرحي لم يصبح بعد هو ضمان وجود المسرح واستمراره . فالمسرح في مصر موجود ، طالما المنصة موجودة . ان عملية الانتاج المسرحي ، التمويل والمبنى والممثلين وشخص ما يقوم بدور المخرج ... فيكون هناك مسرح ، لا ينقصه الا شخص اخر ، أي شخص ، يقدم نصا مكتوبا يعرضه هؤلاء

على المنصة . لقد كان وجود المنصة في مصر هو الدافع الى البحث عن المؤلف وليس العكس . ان المسرح الاغريقي ــ الذي نشأ من البداية ــ من حالة لا مسرح تماما كما في مصر ــ لم يصبح « مسرحا » الا مع ظهور ثيسيس وأسخيلوس ، لم يصبح مسرحا الا حينما ظهر الشاعر المؤلف المسرحي ، الذي كان يتولى الاخراج ويشارك في التمثيل ايضا . ولهذا فان المفهوم الشائع عن المسرح في مصر ، هو انه نوع من الاستعراضات . لا فرق بين ما تقدمه فرقة من الراقصين والمغنين والممثلين على منصة « مسرح البالون » في شيء اسمه « الليلة العظيمة » أو « وداد الغازية » وبين ما تقدمه فرقة المسرح الكوميدي . (بينما هو ليس مسرحا وليس كوميديا) في شيء اسمه « جنان وسلك ودكتور » أو شيء اخر « أنا فين وانت فين » ، ويكتب هذه الاشياء اشخاص ــ وليسوا كتابا مسرحيين ــ من منضدة القهوة الى منصة المسرح مباشرة، لا فرق بين هذه الاشياء وبين ما تقدمه فرقة المسرح القومي في مسرحية « سليمان الحلبي » لالفريد فرج الكاتب المسرحي ، وبين ما تقدمه فرقة المسرح العالمي في مسرحية موليير « المتحذلقات » ومسرحية ايونسكو « الدرس » في ليلة واحدة ، بل وليس ما يمنع مخرج « المتحذلقات » من ان يعامل مسرحية موليير ، كما لو كان يخرج « جنان وسلك ودكتور » لسمير خفاجة (على ما اذكر) ، وليس ما يمنع مخرج « الدرس » من ان يعامل مسرحية ايونسكو كما لو كان ينظم احتفالا في احدى المدارس الثانوية ، فطالما ان المخرج يهدف الى استعراض عضلاته التجديدية، وطالما ان الممثل هو سيد المنصة ، باحثا عن التأثير او الـ Effet ، او عن النجاح او الـ Succé

فان أي شيء يوضع فوق المنصة سيكون مسرحا . بل ان شيئا لن يمنع مؤلفا مسرحيا مثل نعمان عاشور من ان يحول مخطوطة « أوبريت » كان قد كتبها الى « مسرحية » يسميها « وابور الطحين » ، ثم لا شيء يمنع مخرجها ــ نجيب سرور ــ من ان يكتب بيانا يوزعه على النقاد والمتفرجين يستعرض فيه كل ما يعرفه عن المسرح ــ الواقعي طبعا ــ من ستانسلافسكي الى بريخت، مازجا بينهما ما شاء له المزج . ثم لا شيء يمنع نعمان عاشور ايضا من أن يعيد كتابة مسرحية قديمة رديئة له اسمها « المغماطيس » لكي يستطيع تقديمها ليلحق بموسم المسرح الكوميدي باسم جديد .. « عطوت افندي قطاع عام » ، ولا بأس من ان يستخدم المخرج ممثلا مهرجا نجما لكي يضمن شباك التذاكر . وليس ما يمنع يوسف ادريس ، الرصيد الذكي ، من ان يجهز تحويلا مسرحيا (وليس دراميا) لقصة قصيرة من مجموعته الاخيرة هي قصة « فوق حدود العقل » ويمنحها اسما جديدا « المهزلة الارضية » ، ناسيا كل ما قاله بنفسه في مقدمة مسرحيته العظيمة « الفرافير » عن البحث عن المسرح المصري وعن نظرية التمسرح ... الخ ، فقد شغله في «المهزلة الارضية» شيئان ، الوصول الى المستوى الكوني ببحث مشكلة الحقيقة المطلقة في وسط منقسم متصارع ، ثم الوصول الى المنصة قبل ان ينتهي الموسم المسرحي ، ولا بأس حينئذ من تأجيل مشكلة البحث عن المسرح المصري والنظرية الجديدة ، القومية ، عن المسرح المصري . وليس من بأس ايضا ــ طالما الحكاية هكذا ــ ان يؤلف احمد سعيد ، وهو الاذاعي السياسي الموهوب ، مسرحية هو الاخر ... ما المانع ؟ طالما هناك منصة ، وتمويل ، وممثلون ومخرج ، اما ان يكون ما كتبه مسرحية فعلا او أي شيء اخر فهذا لا يهم ، طالما ان الشباك مضمون عن طريق نفس الممثل المهرج النجم الذي لا يجد المخرج (الذي ظهرت عليه نوبة ملحمية في هذه المسرحية) بأسا من ان يتركه على باب المسرح بعد العرض في ثياب التمثيل ــ وهي ثياب متسول ــ ليستكمل الـ Effet أو الـ Succé .. أو أي شيء اخر . وليس ما يمنع الدكتور رشاد رشدي ــ وكان في هذا الوقت مديرا لمسرح الحكيم ــ من ان يؤلف شيئا يسميه كوميديا موسيقية ، ويدفعه الى مخرج موهوب هو حسين جمعة ، فيأتي له بعدد من الممثلين يتساوون في نسبتهم الى منصة المسرح مع نسبة كومبارس أي فيلم لسيسيل دي ميل (المرحوم) الى مناظره المهولة ، ثم يكتشف ان الكوميديا الموسيقية ما تزال بحاجة الى الـ Sexual Effect فيأتي براقصة ، ويدمجها في أحد المناظر ، هكذا ولا بأس على مؤلف مسرحي Tour de force مستجد ــ اخر ، من ان يقول « هذا هو لب الملحمية ! » ، ليس ما يمنع هذا طالما المنصة والتمويل والممثلون والمخرج متوافرين بكثرة . بل ليس ما يمنع كرم مطاوع ــ وهو اكثر مخرجينا المسرحيين الشبان التزاما بفكر درامي واضح ومحدد ــ ليس ما يمنعه من ان يحذف اكثر من ثلث مسرحية « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوي ، ثم لا نعرف ، أحذفه اختصارا للوقت ، أم تركيزا لرؤية المؤلف الفكرية ، ام سعيا وراء خط درامي كامل ومتماسك في النص المعروض ؟! كما ليس ما يمنع محمد عبد العزيز، وهو مخرج شاب اخر يتمتع بفكر درامي واضح ، ليس ما يمنعه من ان يغير لغة توفيق الحكيم في مسرحيته « الطعام لكل فم » فيستبدل التقسيم اللغوي الذي وضعه الحكيم ، بين لغة الحلم الشاعرية ولغة الواقع النثرية الجافة ، يستبدل هذا التقسيم فيجعل لغة الحلم عربية فصحى ولغة الواقع عامية دارجة ... غير عابىء بمعنى تقسيم الحكيم ، ولا بما يحدثه تغييره هو الخاص من خلخلة وتمزق درامي بين المستويين اللذين حافظ عليهما الحكيم في نص مسرحيته .

انني لم أستمد هذه الامثلة السريعة والكثيرة الا من الموسم الماضي والذي سبقه على اكثر تقدير . وحقا لقد حدثت تغيرات هامة في مؤسسة المسرح وفي ادارة عدد من المسارح التابعة لها ، وضم مسرح التلفيزيون الى

المؤسسة ، وبدء في اعادة التفكير في نظام النجـوم لتوزيع الممثلين على الفرق المسرحيه . ولكن تكوين حسنا المسرحي الذي تشكل من خلال اربعة اجيال من العاملين في ميدان المسرح ، وتشكل في اتجاه استعراض يخضع لفنون المنصة غير الناضجـة فـي معظمها بـدلا مـن ان يخضع للتأليف المسرحي الجاد ، بمعنى استهداف هـؤلاء العاملين الحصول على مباهج العمل الاستعراضي وتحقيق نتائج تجارية وجماهيرية بالغة السطحية وموقوته بعوامل خارجيه تماما ، بدلا من استهداف مباهج العمل الدرامي ومتعته وآثاره البطيئه ولكن بالغة العمق — لقد ظل يوسف وهبي — على سبيل المثال — هو المؤثر الرئيسي على المتفرجين في عالمنا المسرحي الجاد طوال جيلين متتاليين ، ولم يكن تاثيره سوى المساهمة في تربية ذوقنا المسرحي تربيـة ميلودراميه فاسده ، كما ظل نجيب الريحاني هو المؤثـر الرئيسي على هؤلاء المتفرجين في عالم مسرحنا الكوميدي ولم يكن تأثيره سوى المساهمة في تربية ذوقنا المسرحي تربيه هزلية لا تقل فسادا — أقول ان هذا التكوين لحسنا أو ذوقنا المسرحي — غير الدرامي وغير الاصيل — لا يمكن ان يتغير بمجرد احداث مجموعه من التغيرات العلوية في مؤسسه المسرح او ادارات المسارح ، اذ لا بد ان يتحـول ذوقنا او حسنا المسرحي الى حس درامي ، يقوم على فهم العمل المسرحي المعروض بدءا من بناء النص المؤلف والقضية التي يدور حولها وصولا الى حركة الممثل وصوته فـوق المنصه ، وصورة المشهد وتكوينه وألوانه واضاءته ... الخ . ونعتقد ان هذا التحول — من مجرد الحس المسرحي الـى الحس الدرامي — انما يعني التحول من فهم المسرح عـلى انه نوع من الاستعراض والتسلية ، الى فهم المسرح على انه الحياة كما يتصورها عقل شاعر مفكر خلاق هو عقل المؤلف المسرحي حينما يلتقي بعقل تنفيذي شاعري مدرب هو عقل المخرج المسرحي . ونعتقد ان هذا التحول انمـا يحتاج الى جيل كامل من المؤلفين المسرحيين المبدعيـن ، الشعراء والمفكرين ، بقدر لا يقل عن احتياجه الى جيـل كامل من المخرجين المسرحيين من ذوي الحساسيـة الشعرية والدرامية الاصيلة ، شريطة الا تترك فرصة مطلقا — مهما ضؤلت — لظهور آفات استعراضية من نوع « جنان وسلك ودكتور » (علينا إن نحذر ، فقد بدات هذه الآفات تتحول الى السينما ايضا !) . هناك مؤلفون من نوع ابسن الواقعي وبرنارد شو لا يلزمهم سوى مخرجين « منفذين » لما يمليه عليهم النص المسرحي المؤلف . كما ان هنـاك مؤلفين من نوع تشيكـوف أو أونيل ، يحتاجون الـى مخرجين شعراء — من نوع ستانسلافسكي او كوينتيرو — يقدمون عن طريق المنصة ، تجسيدا لفهمهم للنص المسرحي المؤلف واحساسهم به . ولكن النوعين — من المؤلفيـن او المخرجين — هما تجسيد ذلك الحس الدرامي بالمسرح ، الحس الذي نما من خلال فهم الحياة القائمة خارج المسرح فهما دراميا كذلك ، وان كان من زوايا نظر مختلفة .

وقد كان من المنطقي ، في ظروف سيادة فنون المنصة غير الناضجة على المسرح المصري ، كان مـن المنطقي ان يلهث كاتب النصوص المسرحية وراء احتياجات المنصـة الفنيه والتجاريه : لا من زاوية اللحاق بالموسم ، كما فعل نعمان عاشور ويوسف ادريس في الموسم السابق فحسب ، وانما من زاوية تحديد التركيب الفني لمسرحياتهم ، وتحديد مجال عرضها بمجال المنصة — الحجرة المغلقة . وكان ذلك بالطبع تحت تأثير مسرحيات القرن التاسع عشر الواقعية والطبيعيه من غوركي الى ابسن الى هنري بيك وحجراتها المغلقه ، ولكن دون التمتع بأي خيال شاعري طموح للخروج بوجدان المتفرج عن نطاق جدران الحجره الثلاث . ان واحدا من كتاب النصوص المسرحية هؤلاء ، لم يصل الى افتراض وضع نفسه سيدا للمنصـة ، متحكما في تكنيك الاخراج على الاقل وليس في اسلوبه مثلما فعـل شوقـي « سانت جون » او « قيصر وكليوباترة » او حتى فـي مسرحيته الشديدة الواقعية « ميجور باربارا » ، او مثلما فعل ابسن العظيم في « سيد البنائين » او « جـون جابريل بوركمان » — ليخرجا عن القيود الذهبيـة السخيفة للنزعتين الواقعية والطبيعية . وعلى الرغم مما توحي به هاتين الكلمتين ، الواقعية والطبيعيـة ، من احساس الكاتب المسرحي بوجود هدف قائم خارج المسرح ، هو الحياة الانسانية القائمة خارجه ، وعلى الرغم مما تبدو عليه مؤلفات نعمان عاشور او يوسف ادريس او سعـد وهبة ... الخ ، من استهدافها لهذا الهدف ، الا انهـا لخضوعها الفني للمنصة غير الناضجة ، ولقصور طاقـة الشعرية والفكرية بصورة اساسية لم تستطع — الا نادرا كما حدث في « الفرافير » ليوسف ادريس او « سليمان الحلبي » لالفريد فرج — ان تبلغ هذا الهدف ابدا .

بل ان كاتبا مفكرا ، ومزودا بحاسة درامية طيبة ، مثل توفيق الحكيم ، يبدو عليه دائما انه يستخدم المنصة والنص المسرحي لخدمة هدف اخر خارج المسرح ، فيصر دائما على ان يكون بلوغ هذا الهدف نوعا من التجريب : التجريب على نموذج مسرحي جديد (يا طالع الشجرة — مثلا) ، او التجريب على نموذج فكري جديد بالنسبـة لتوفيق الحكيم نفسه .. (الطعام لكـل فم — مثلا) أو التجريب على جزئية فكرية بالغة التجريد وبالغة العادية .. (شمس النهار — مثلا) ، او التجريب على قضية لغويـة في ثنايا قضية ذهنية لا تسمحا لها بخلق « مسرحيـة » أصلا .. (الورطة — مثلا) ، او التجريب على قضية فنية ، يخيل اليه عن طريقها انه يخترع نوعا فنيا جديدا يسميه « مسرواية ! » (بنك القلق — مثلا) . ان هدف توفيق الحكيم يقف حقا ودائما خارج المسرح ، ولكنه ايضا خارج الحياة . ان الحياة القائمة خارج المسرح المصري حيـاة مصرية ، اما « المعارض » التي تعرض على منصـة المسرح المصري — في معظمها ، وفي الفتـرة الاخيرة بالذات — فهي معارض « كونية ! » أو « عبثية ! » او « ملحمية ! »

او كاريكاتيرية مشوهة للواقع ، او هي معارض لا تحتوي على شيء مطلقا (بير السلم ـ لسعد وهبة ، مثلا) سوى الجدران والتماثيل الميتة . ولكن صورة المسرح المصري ليست كلها بهذه القتامة ، فهناك استثناءات تقدمها بعض اعمال المؤلفين محدودين : « الفرافير » ليوسف ادريس ، « حلاق بغداد » ، « سليمان الحلبي » لالفريد فرج ، « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوي ، « الزوبعة » لمحمود دياب .

ان لهاث كتاب العروض المسرحية ، نعمان عاشور او سعد وهبة او رشاد رشدي او علي باكثير ـ على سبيل المثال ـ وراء احتياجات المنصة الفنية والتجارية ، لا يعادله سوى لهاث مخرجي الاستعراضات وراء النزعات التجديدية في الاخراج التي تلوح مجردة من كل معنى عندما ترتبط بالنصوص المعروضة . فان « المولد » الذي اقامه نجيب سرور في « وابور الطحين » ـ آخر نصوص نعمان عاشور في الموسم الماضي ـ تحت ادعاء المخرج بين روح ستانسلافسكي الواقعية واداء بريخت الملحمي ، او « الزحمة » المفككة المدهشة التي حشدها حسين جمعة في « اتفرج يا سلام » ـ آخر نصوص رشاد رشدي في الموسم السابق ايضا ـ تحت ادعاء المزج بين تقاليد الكوميديا الموسيقية الاميركية و « تكوين » بريخت الملحمي ـ مرة ثانية ، أقول ان مثل ذلك المولد او هذه الزحمة انما يشيران الى التباعد الكامل بين استظهار القوانين الدرامية ودراسة اساليب الاخراج المسرحي وبين حساسية لمخرج ازاء النص ـ طالما انه لا يوجد امامه ما هو افضل من هذا النص ـ وفهمه له ، وبين حساسيته وفهمه لنفس تلك القوانين والاساليب . قد يكون للمخرج عذره في ضعف النص المكتوب وتفككه وافتقاره الى التماسك الحديدي في ظل القوانين المدرسية الملقنة ، او الى الخيال الشعري الملحق فوق هذه القوانين نفسها ، ولكن هذا الضعف او التفكك او الفقر لا يعطي المخرج الحق في تحويل المنصة ـ وصالة المتفرجين احيانا في حالة الوصول الى درجة « الملحمية ! » ـ الى قاعة يستعرض فيها المخرج محفوظاته الجديدة من اساليب الاخراج التجديدية التي خرجت الى الوجود على المسرح الغربي نتيجة لرؤى درامية جديدة ، قدمها المؤلفون المسرحيون اولا ، واستلهمها المخرجون بعد ذلك . لقد كتب تشيكوف مسرحياته قبل ان يخرجها ستانسلافسكي ، ولم يكتبها طبقا لتقاليد او مواصفات مسرح الفن في موسكو ، وكتب هوفمانتسال مسرحياته قبل ان يخرجها كريج ، وكتب هاويتمان مسرحياته ليخلق بها المذهب الطبيعي في المسرح ، وكتب كايزر افكاره الجديدة عن التاليف المسرحي وعن الاخراج قبل ان يكتب مسرحياته نفسها وفي اثناء قيامه باخراجها بنفسه ، وخاض بريخت تجربة الخلق المسرحي ، في التاليف والاعداد والاخراج ، في الشعر والموسيقى وبناء المناظر ، في نفس الوقت الذي كان يؤلف فيه مسرحياته ، ليكتشف من خلال عملية الابداع الشاملة هذه ، رؤيته المسرحية الجديدة وليصوغها . خرجت أساليب الاخراج المسرحي التجديدية تلبية لواجبات ثقيلة فرضها المؤلفون المسرحيون على فنون المنصة . ولم يكن امام هذه الفنون الا ان تستعيض بكل ما منحتها اياه الفنون غير المسرحية ، الموسيقى او التشكيل او الشعر ، لكي تؤدي كل تلك الواجبات . كان هذا بالنسبة للمؤلفين او المخرجين ، الموهوبين فحسب ، الذين لم يخلقوا اتجاهات جديدة ، فقد كانت موهبتهم وحساسيتهم الدرامية والشعرية قادرة على خلق اعمال مسرحية عظيمة . هكذا فعل جوزيه كوينتيرو مع اونيل او ميللر ، وهكذا فعل ايليا كازان مع تينيس ويليامز او ميللر ايضا . ولكننا لا يمكننا ان نتبين دافعا اصيلا قائما في « وابور الطحين » او في « اتفرج يا سلام » يمكن ان يدفع مخرج هذه او تلك الى المزج بين ستانسلافسكي وبريخت ، او بين الكوميديا الموسيقية الاميركية والتكوين الملحمي ... ما ضرورة القوانين المحفوظة الملقنة ـ التي لا شك في معرفة السيدين المخرجين بها ـ ان لم تكن نابعة ـ بالقطع ـ من الرغبة في تطوير المسرح المصري ، الذي لن يتطور ـ مثل كل المسارح الاخرى ـ الا بدءا من المؤلف المسرحي ذاته ، كما انها ـ الضرورة ـ لا تنبع من الرغبة في جعل المسرح المصري يقف على قدم المساواة مع مسارح باريس ولندن وبرلين ونيويورك ـ فهو لن يقف على قدم المساواة مع هذه المسارح الا اذا اصبح « دراما مصرية » حقا . ولكنها ـ الضرورة ـ تنبع من الرغبة في المشاركة في «الهيصة» المسرحية أولا ، ومن الرغبة ـ المشكوك من نتائجها تماما ـ في كسب شباك التذاكر ثانيا . اننا متواضعين جدا ـ ولسنا طموحين جدا ، مثل يوسف ادريس ـ فلا نسعى الى « نظرية مصرية » في المسرح والتكوين الدرامي ، لا نطالب باتجاه او مدرسة مصرية جديدة في الفن الدرامي والمسرحي ، وانما نحن نطلب ذوقا دراميا مدربا ، موهبة درامية مثقفة ، للمؤلفين او المخرجين على حد سواء .

ولكن الفريقين ، فريق اصحاب المدارس وفريق الموهوبين ، من المؤلفين او المخرجين ، لم يكن لهم غناء عن موقف فكري ناضج من اجل خلق عمل درامي ومسرحي عظيم . غير ان دراسة « المواقف الفكرية » ، الناضجة او غير الناضجة ، في المسرح المصري ، تتطلب كلاما اكثر بكثير من هذه الرسالة ...

القاهرة **سامي خشبة**

فرنسا



« الصور الجميلة » لسيمون دوبوفوار

***

صدرت اخيراً في باريس رواية الكاتبة الفرنسية الشهيرة سيمون دوبوفوار « الصور الجميلة » التي كان ينتظرها القراء منذ عام ١٩٦١ ، أي بعد ان نالت سيمون دوبوفوار جائزة غونكور على روايتها الكبيرة « المثقفون » .

و « الصور الجميلة » أثارت دهشة النقاد الفرنسيين ، لانها تختلف عن روايات المؤلفة السابقة من نواح كثيرة . ولكننا لن نستعرض اليوم آراء هؤلاء النقاد ، بل سنكتفي بنشر الحديث الذي أدلت به سيمون دوبوفوار عن روايتها هذه للمحررة الادبية لجريدة « لوموند » (عدد ٢٣ ديسمبر) لاعتقادنا بان المؤلف هو خير من يستطيع الحديث عن كتاب عاشه وعانى كتابته .

قالت سيمون دوبوفوار :

« اذا أردت أن أعرّف روايتي « الصور الجميلة » بكلمة قصيرة قلت انها كتاب عن الحقيقة . لقد دفعني الى كتابتها الاشمئزاز الكبير الذي أحس به ازاء عالم الكذب الذي يحيط بنا : الصحافة ، التلفزيون ، الاعلانات ، الموضة — كلها تطلق شعارات وبيانات وأوهاما يتبناها الناس فتقنّع (بتشديد النون) العالم الحقيقي . خذوا مثلا فكرة المستقبل التي تغيظني بصورة أخص : انها طريقة لتجنب رؤية الحاضر . لقد اصموا آذاننا ببرنامج أذيع في العام الماضي بعنوان « فرنسا الغد » ليخفوا عنا فرنسا اليوم حيث لا نجد حضارة الفرص المتعة ولا حضارة الرخاء . وهذا أمر يخلو من الاخلاقية والكرامة .

ولهذا فقد أردت أن أعدد جميع هذه « الكليشهات » التي سمعتها تطلق أو قرأتها في المجلات والصحف ...

— هذه محاولة تذكرنا بمحاولة ناتالي ساروت في روايتها « الثمار الذهبية » .

— اننا مختلفتان في النظر الى هذه الكليشهات . فهي تكشف عن كليشهات النقد ، وعن النفاق الثقافي ، بينما أنا أكشف عن كليشهات البورجوازية التكنوقراطية الكبيرة .

— ولماذا اخترت هذا الوسط ؟

— لانه هو الذي ينعم بجميع مزايا المدنية التكنيكية الحديثة . لاحظي انني لا أثور اطلاقا ، كما تثور كريستيان روشفور في كتابها « الكلمات والاشياء » ، ضد التقدم التكنيكي في ذاته . فأنا أحب الالات الجميلة والوسائل المتقنة ... ولكني أحتج على طريقة استعمالها وعلى الاكاذيب التي يخترعها المستفيدون من هذا التقدم لحاجاتهم وراحتهم .

— هناك اذن فضح لامرين في كتابك : فضح المدنية القائمة على الوهم والتضليل وفضح البورجوازية .

— انهما مختلطتان . فمن هم الذين يهمهم أن يضللوا أنفسهم ويضللوا الاخرين ؟ الحق اني أردت أن أرى اذا كان بوسع انسان يعيش في ذلك الوسط ، بقليل من الارادة الطيبة ومن التربية المختلفة بعض الشيء ، أن يفلت من هذا التضليل ، وهذا ما تمثله شخصية البطلة لورانس . انه اكثر انفتاحا من سواها .

— بل هي شخصية لطيفة قريبة الى القلب ؟

— نعم ولا . انها تكذب على نفسها أقل من الاخرين . انها على الاقل حقيقية في مشاعرها نحو ابنتها ، ونحو صديقة ابنتها . ولكنها لا تنجح في فتح عينيها تماما . انها تحس الحقيقة وتبحث عنها ، ولكنها لا تمضي الى نهاية بحثها . انه كائن هروبي . والقارىء يلاحظ انها لا تنهي عباراتها غالبا . وتظل نهاياتها معلقة . وهي في الدرب المغلق الذي تتبعه عبر الكتاب اشبه بالخلد الذي يفتح عينيه فيرى الظلام . وهذا تشبيه استعرته من رواية « الماجيست » لآلان باديو .

— أنت اذن تدينين اجمالا لورانس كأبطالك الاخرين ؟

— انني لا أدينها ، المسكينة . انها تعمل ما تستطيعه . ولكني اعتقد اذا لقيتها في أحد الصالونات ، فلن يكون بامكاني ان اقضي معها اكثر من ساعتين . وكنت قد فكرت ذات لحظة انها ستستطيع أن تتدبر امرها خيرا مما كنت اظن ، فعرضتها في النهاية لازمة دموع . وقد كان خيرا لها أن تبكي من أن تقيء . ولكني وجدت اخيرا انها محاصرة بالعالم الذي تعيش فيه حقا : فحذفت الدموع .

— واذن ، فليس هناك من خلاص ممكن للبورجوازي ؟

— آوه ! كلمة خلاص كلمة كبيرة جدا . فلنقل انه أراه محكوما عليه بالخطأ والكذب بجميع القيم الزيفة التي يتابعها : المال ، والنجاح الاجتماعي ..

— ان البورجوازية لا تقتصر على هذه القيم وحدها . فانت تذكرين قيما اخرى عبر شخصية الأب : الاستاطيقية ، والثقافة ، والمعرفة ، والصلابة ...

— انها تؤدي ايضا الى الكذب . ولكن من الصحيح اني استغللت التعارض بين هذين النموذجين من القيم البورجوازية . وساقول لك كيف بدأت التفكير في هذا الكتاب . كان قد سبق لي ، منذ زمن بعيد ، أن اهتممت بكتاب عالم اجتماعي اميركي بعنوان « الجمع المتوحد » لمؤلفه ريسمان . وكان يميز فيه بين المتكيفين خارجيا والمتكيفين داخليا . وأنا بالطبع أفضل هؤلاء الاخيرين الذين يحتفظون بالقيم التقليدية التي يستبدل بها الاخرون الاشياء والاقمشة الفاخرة والمزارع الريفية والاثواب الجميلة والمظاهر الاجتماعية الباذخة . ولكنهم يتبعون الطريقة المضللة نفسها التي يتبعها الاخرون باستعمال قيم مختلفة ليخفوا الفقر والظلم واللامساواة الاجتماعية .

« هذا التعارض بين أسلوبين للبورجوازية تمثل احدهما أم لورانس ، ويمثل الاخر الاب ، قد امتعني باديء الامر . ولكن هذا التمييز بدا مصطنعا ما تقدمت في تحقيقي وفي كتابي . ولهذا وفقت بينهما في اخر الكتاب : فهما يوضعان في مغطس واحد . ولكن انفتاح لورانس النسبي يعود الى تشابك التكيف الداخلي بالتكيف الخارجي في نفسها . فبفضل أبيها ، وبفضل التربية التي نالتها ايضا ، وبفضل سنوات الحرب التي عاشت فيها ، فانها لا تستطيع أن تكتفي بالعالم المصطنع الذي يعرضونه عليها ، عالم ضاع فيه كل شيء : معنى الحب، والسعادة والحقيقة والالم .

ـ ومع ذلك فان أبطالك يتألمون ؟

ـ نعم انهم يتألمون من مآسيهم الفردية ، ولا يتألمون من المأساة العامة التي تحيط بهم . والفتاة الصغيرة التي ما يزال نظرها ساذجا هي وحدها القادرة على التألم من هذه المأساة العامة ، ولهذا فهي تطرح السؤال الذي هو عبارة عن كشف بالنسبة لامها : « لماذا يوجد الانسان ؟ » .

ـ ولكن هذا سؤال ميتافيزيقي . فهل تجدينه قابلا للوقوع ؟

ـ انه ليس فقط قابلا للوقوع ، بل هو ايضا واقع حقيقي . لقد أخذته من فم طفلة ، صحيح انها تنتمي الى وسط اخر اكثر تثقفا . ولكن الاطفال يطرحون على أنفسهم أسئلة ميتافيزيقية . انهم مدفوعون طبعا اليها بأسباب عاطفية ، كالبالغين ، فللناس أسباب مختلفة لطرح الاسئلة الميتافيزيقية . أما كاترين الصغيرة ، فقد اكتشفت ان هناك أشخاصا أشقياء .

ـ انها تصطدم بمشكلة الشر .

ـ نعم ، ولكن ببعدها الاجتماعي .

ـ أليس لروايتك ، حتى بالرغم منك ، مغزى أكثر عمومية ، مغزى فلسفي ؟

ـ هذا أفضل ان وجد بعض القراء فيه أصداء أكثر اتساعا . ولكن ليس هذا ما قصدت اليه . لقد أردت أن أصور ، وأن أصور فقط، طبقة تعيش في الزيف والكذب ، ولا تستطيع او لا تريد ان تكتشف الصدق تحت الاصطناع .

ـ ان اكتشاف الصدق هو اذن رؤية الشر كما هو موجود . انه شر لا يمكن تجنبه ؟

ـ يمكن تجنبه أو لا يمكن ، هذا لا يعنيني . أعتقد فقط انه يجب أولا رؤية الشر ، وبعد ذلك محاربته .

ـ حتى ولو كانت المحاربة ميئوسا منها ؟

ـ ان مشكلة اليأس ليست مطروحة هنا . ان الشر الذي تحس به كاترين هو مأساة الجوع ، مأساة البؤس . تذكري أن صديقتها تريد أن تكون طبيبة ، وهي تريد ان تكون عالمة زراعية . انها وسائل للنضال .

ـ أيكون هذا هو الدرس الذي ينبغي استخراجه من الرواية ؟

ـ انني لا أعطي أي درس . فليست هذه رواية فكرة . ونادرا ما أحسست بأني كتبت عملا على هذا القدر من النزعة الادبية الصرف . ان جميع ابطالي ، باستثناء لورانس التي تستعمل احيانا المونولوج الداخلي ، ولكن ليس ابدا بصورة متصلة ، موصوفون من الخارج في حركاتهم وتصرفاتهم وخصوصا في كلامهم .

ـ هذا ايضا جانب شبه مع ناتالي ساروت .

ـ نعم ، وليس لديها هي أي ابطال على الاطلاق . اما في « الصور الجميلة » فهناك بطل على الاقل : لورانس . واما الاخرون فهما خصوصا ألسنة حال ورموز . وقد أخذ علي ذلك . ولكني لا اهتم فقط بما يفكر به أبطالي ، وانما أهتم بما يقولون .

ـ هذا اذن عمل انتقاد اجتماعي ؟

ـ أجل ، أو هو بالاحرى عمل فضح موضوعي ، لاني لا أشوه . انني أصور ، والوثيقة تنطق . أنا لا أسمع ، ولو كنت أريد أن أقول ما أفكر به عن الحياة والسعادة لكتبت كتابا مختلفا .

عن همنغواي أيضا ...

بعد كتاب « بابا همنغواي » الذي لا يزال يثير ضجة كبيرة في انحاء العالم ، اعلن في نيويورك ان كارلوس بيكر الذي كلفته ارملة همنغواي بكتابة سيرة زوجها بصورة رسمية قد انجز المسودة الاولى لكتابه ، وهي تقع في الف صفحة قضى في كتابتها عامين من الابحاث وقطع الوف الكيلومترات في الاسفار حول العالم ليجتمع بالشهود الرئيسيين لحياة همنغواي ، ولا سيما زوجاته الثلاث اللواتي لا يزلن على قيد الحياة ، وافراد أسرته جميعا . والمعروف ان زوجة الكاتب الرابعة ، وهي بلا شك أهم زوجاته لانها قد رافقته في اصعب مراحل حياته ، فقد ماتت منذ بضعة اعوام .

ـ ومع ذلك فاننا نحدس بذلك عبر ما يفوت أبطالك .

ـ آه ! يفوتهم كل شيء لانهم اختاروا اختيارا سيئا . يفوتهم الحب والصدق والحقيقة .

ـ وهذا ما هو مهم ؟

ـ نعم .

ـ يسجل القارىء ، وهو يقرأ الرواية ، بعض الاسهم النقدية الموجهة الى الادب والفكر المعاصرين ، ولا سيما الى انتاج « فوكو » فهل هذا هو رأيك الشخصي ؟

ـ ليس تماما . فكرت طبعا بفوكو . بل أنا قد أضفت بعض الاسطر على مسودتي الاخيرة لاني كنت قد قرأتها ... ولكنني انما أهاجم خصوصا المنافقين (السنوب) اولئك الذين يخلقون « موضة » انطلاقا من هذا الادب وذلك الفكر ، ولا نقل انهما طليعيان ، فانا أعتقد ان فوكو غباري في نهاية المطاف .. على انني بعيدة عن ان اكون مناهضة للرواية الجديدة ولفريق مجلة « تل كيل » . فلئن كنت أجد ان هذا الفريق يسجن نفسه أكثر مما ينبغي في مشكلات اللغة ، فان هذه الحركات مع ذلك قد أكسبت الادب كثافة لم يكن يملكها من قبل ، وانا أفضل جهودهم على تسعة أعشار الروايات الناجحة اليوم .

« ولكن هذا النتاج ، ولا سيما نتاج فوكو ، يقدم للضمير البورجوازي أفضل حججه . انه يحذف التاريخ ، أي الالتزام ، ويحذف الانسان ، فلا يبقى بعد بؤس ولا شقاء ، ولا يبقى بعد الا أنظمة .

« أن رواية « الكلمات والاشياء » هي بالنسبة للبورجوازية التكنوقراطية وسيلة من أنجع الوسائل ، من هنا نجاح الكتاب على كونه مملا ولا يقرأ . كان هذا الطراز من التفكير منتظرا ، بل كان مدعوا كما يقول سارتر في مقابلته المنشورة في مجلة « ارك » .

ـ أتعتقدين ان « الصور الجميلة » هو في حقيقته كتاب انساني النزعة ؟

ـ هذا صحيح على نحو ما ، اذ هو يفضح تغير الناس الى اشياء، الى شعارات ، الى صور . ولكنه يدين كذلك نزعة انسانية معينة : نزعة « الاب » الذي أعتبره « قذرا » جبانا . انني أعارض هذه « الانسانية » البورجوازية معارضتي للاانسانية التكنوقراطية لانهما كلتيهما تمحوان حس الحياة المأساوي .

ـ ترين اذن أنك تتموضعين على صعيد فلسفي ، وليس فقط على صعيد اجتماعي .

ـ حذار ! ان حس الحياة المأساوي ، كما أواجهه في هذه الرواية، هو الظلم والاضطهاد والاستغلال . فلئن كانت لورانس ، حين تفتح عينيها ، تبقى كالخلد في الظلام ، فلانها مكيفة بطبقة تكذب على نفسها ، طبقة يضللها العلم الزائف المبثوث في صفوفها ، فهي لا تستطيع ان ترى بوضوح . على ان ذلك لا يعني ان كل شيء ظلام .. ففي عالمي انا ، لا يسود الظلام ...

ازمة النشر في آسيا

***

يكشف تحقيق قامت به منظمة الاونيسكو ان معظم بلاد اسيا باستثناء اليابان ، تصطدم بمشكلات طباعية ليست الامية التي تبلغ ٧٠ بالمئة الا احد مظاهرها . ان نقص الموارد يعيق استيراد الكتب الاجنبية . ويبدو ان ثمن الورق – بصرف النظر عن تكاليف نقله – هو اغلى بالنسبة للمطابع الاسيوية منه بالنسبة للمطابع الاوروبية . واستيراد عجينة الورق والمواد الاولية الاخرى غير ذي فائدة باعتبار ان ازمة المياه في عدد من بلاد اسيا لا تسمح بصنع الورق . صحيح ان محاولات تقوم الان في اليابان لاستعمال خشب شجر الكاوتشوك لصنع الورق ، ولكن في حال نجاح هذه المحاولات ، لا تحل المشكلة الا بالنسبة لعدد من البلدان كماليزيا . وقد تعهدت الاونيسكو بمناقشة البنك الدولي لتسهيل تزويد هذه المنطقة بالورق . وعلى صعيد الطباعة يجاري نقص التجهيز غياب المتخصصين . وقد الحت الهند على ان تنشىء الدول الاسيوية النامية مؤسسات طباعية بمساعدة المملكة المتحدة والولايات المتحدة والمانيا والدول الواطئة .

فاذا حلت هذه المشكلات ، تبقى قضية انشاء شبكة للتوزيع . فهناك عدد ضئيل جداً من المكتبات خارج العواصم والمدن الكبيرة . والنظام المقترح هو تسهيل انشاء مكاتب مركزية بانتظار انشاء مستودعات للناشرين .

وتعهدت الاونيسكو ايضاً بالحصول على دعم من البنك الدولي لاقناع البنوك المحلية لمنح الناشرين معاملة خاصة بالنظر لاهمية نشاطهم لنمو الثقافة في بلادهم .



ندوة حول الادب العربي

***

أوردت وكالة نوفوستي تلخيصاً لمقال كتبه فاديم روزوف حول المؤتمر العلمي الاول للكتاب السوفيات الذي استمر اربعة ايام حول موضوع « المسائل الراهنة لدراسة الادب العربي في افريقيا » في معهد الادب العالمي التابع لاكاديمية العلوم السوفياتية بموسكو . وقد اشترك في اعمال المؤتمر كتاب ومترجمون سوفياتيون بارزون ، ودكاترة في العلوم الفيلولوجية ، واختصاصيون معروفون في هذا الحقل من الادب. واشترك في اعمال المؤتمر ايضاً كتاب افريقيون مثل الشاعر الغاني جون اوكاي ، والشاعر السوداني تاج السر الحسن . ومن بين الخطب المكرسة لمسائل ادب البلدان العربية ، استرعى الاهتمام خطابا ز. ناميتوفا وا. دولينيا . وقالت ناميتوفا ان الادب العربي في مصر له تقاليد عريقة تمتد جذورها الى القرنين السادس والسابع . وخلال زمن طويل ، ظل الادب العربي اميناً لانواعه التقليدية ولم تتعرض اللغة الادبية الى أي تغيير تقريباً . وقد ظهرت الرواية والقصة في القرن التاسع عشر في الادب المصري . وخلال سنوات النهوض العارم لحركة التحرر الوطني، نشأ اتجاه معين لقبه المستعربون السوفيات ب « الواقعية الانتقادية » . ان كبار ممثلي هذا الاتجاه ، طه حسين ، ونجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد ومحمود تيمور ، قد طوروا انواع الرواية الاجتماعية والاخلاقية ، والدراما الواقعية والقصة الاخلاقية .

وكان للتحولات الاجتماعية والسياسية في الجمهورية العربية المتحدة بعد ثورة ١٩٥٢ ، تأثير كبير على عمل كتاب مصريين عديدين . ان المهام الجديدة للادب قد طرحت امام كتاب الجمهورية العربية المتحدة مسألة اشتراكهم المبدع في حل المسائل الاجتماعية للبلاد . وقد تحدد اتجاهان خلال العقد الاخير في الادب المصري : التقليدي والمجدد . وفي الجدال بين هذين الاتجاهين انما ظهرت المسائل الاساسية للادب المعاصر في الجمهورية العربية المتحدة : مسألة التقليد وروح التجديد ، ومسألة اللغة الادبية واللهجة ، ومسألة دور التراث الثقافي العالمي بالنسبة للادب العربي .

وفي مثل هذه الظروف يتطور ، كما تقول ناميتوفا ، ادب يبحث عن اشكال جديدة تعكس مسائل اجتماعية وسياسية عديدة ، ادب يسير على العمياء الى لقاء ثقافة بلدان اخرى . ان نوعي الرواية والقصة يتحسنان، ويزداد دور الدراما بسبب تطور السينما والتلفزيون.

وتطرقت ناميتوفا الى المسائل الادبية في بلدان المغرب فقالت انه خلال وقت طويل ، انقطع هذا الادب عن ميراثه الكلاسيكي الفني . ان عملية تعريب الادب التي بدأت الان تساعد في تمثل افضل تقاليد الادب العربي .

واكدت ناميتوفا ، بان الشيء الحاسم في فهم الطابع الوطني الحقيقي للادب الافريقي الشمالي ليس كثيراً مبدؤه اللغوي ، بل اتجاهه الايديولوجي ، ومرارته السياسية والاجتماعية .

وتحدثت ا. دولينينا هي ايضاً عن ارائها حول تطور الادب المصري في القرنين التاسع عشر والعشرين فقالت بان الـ ٧٥ عاماً الاولى من القرن التاسع عشر في مصر ، تتسم من جهة بتمثل فعال لمنجزات الثقافة العالمية ، ومن الجهة الاخرى بنهوض تقاليد « العصر الذهبي » للادب العربي.

وقد لعب دوراً كبيراً تأثير الحركة الحضارية او مبدأ الاصلاحيين المسلمين ، وكان له تأثير كبير جداً على الادب المصري من السبعينات الى التسعينات .

وفي بداية القرن العشرين ، فان اشاعة الديمقراطية اللاحقة في الادب والفكر الاجتماعي ، والنضال في سبيل حقوق الانسان ، قد ايقظت الاهتمام بالانسان العادي وخلقت اتجاهاً عاطفياً . ويلاحظ في النزعة العاطفية المصرية تأثير « عبادة المشاعر » التي تتسم بها

النزعة العاطفية الفرنسية والتقاليد العربية القديمة في وصف عذاب المحبين وخلال هذه الفترة ولد في الشعر المصري اتجاه رومانطيقي تقدمي نتيجة لنمو حركة التحرر الوطني .

ان النهوض اللاحق لحركة التحرر الوطني في مصر ، والنمو العام للوعي الوطني ، قد دمفا بداية الحركة في سبيل ((تمصير الادب)) ، وبذلك بالذات اتجاه الواقعية الانتقادية الذي شمل النشر والدراما (ما يسمى ((النزعة التجديدية المصرية))) . وحدث انعطاف مفاجيء في التطور الادبي في مصر بعد ثورة ١٩٥٢ . وقد جذب النشاط الادبي ممثلين لمختلف الفئات الاجتماعية ، واصبح الاتجاه الواقعي اتجاهـــا رئيسيـــا .

واستمع الحضور باهتمام كبير لخطاب الشاعر السوداني تاج السر الحسن الذي تطرق الى مسائل تطور القصيدة في الادب العربي للقرون الوسطى . وقال تاج السر الحسن : انه في اواسط القرن الحادي عشر ، خلق الشعراء البعيدون عن البلاط ، نوعا جديدا من العمل الادبي ، شعر الغزل ، تقترب لغته من اللغة الشعبية . (البهاء زهير ، يحيى السلفي الخ) . وهذا الادب يتمتع حتى الان باهتمام النقد العربي . وهذا التقليد هو بالتحديد الذي استمر بالتالي في الشعر الرومانطيقي العربي .

وقال د. سامارين ، الدكتور في الفيلولوجيا ورئيس المؤتمر اثناء خطابه الختامي : ((ان السوفياتيين يبدون اعظم الاهتمام بعمل الكتاب الافريقيين)) .

ويتوجب على الاختصاصيين ان يتفهموا ، بالدرجة الاولى ، كنه هذا العمل وطرق تطوره ، وذلك بشكل يساعد اوسع حلقات القراء السوفيات على الاطلاع على افضل اعمال الكتاب الافريقيين . وقد كانت هذه الندوة حدثا هاما في الحياة الادبية للاتحاد السوفياتي . ولا شك في انها ساهمت بنصيب كبير في فهم عمليات تطور الحياة الاجتماعية والثقافية للبلدان الافريقية ، سواء العربية منها أم تلك التي تقع ما وراء الصحراء .

* * *

الى مختلف الاقطار والازمان ...

كتبت ناديجدا جيليزنوفا تتحدث عن الكاتب السوفياتي المعروف يوري ناغيبين ، فقالت :

في صباح ربيعي من سنة ١٩٤٠ استلفت انظار ابناء موسكو شاب اشترى من جميع محلات الجرائد نسخا من عدد واحد من مجلة ((اوغونيوك)) . في هذا العدد كانت اول مقالة له ...

يبدأ الصحفيون عادة حديثهم عن يوري ناغيبين بهذه الواقعة بالذات من ((شبابه الادبي)) . ولكنه هو بدأ الحديث بوقت سابق .

... في سنة ١٩٢٨ ضاعت في جليد القطب الشمالي بعثة الايطالي الجريء اومبرتو نوبيله ، مصمم المناطيد الموجهة والبحاثة القطبي ، وانقطعت اخبارها . فراحت الطائرات من مختلف البلدان تبحث عنه . وكان اسمه كاسماء اموندسين ومالفرين والطيار تشوخنوفسكي على كل شفة ولسان .

وكان اسما ((الارض الشمالية)) و ((خليج كنفس بيه)) في شبيتزبيرغن كالحجرين المغنطيسيين ... تتناولهما نشرات الاخبار الاستثنائية والعناوين الصارخة و ((مانشيتات)) الجرائد الضخمة — بكل لغات العالم . وكان البحث عن البعثة قائما على قدم وساق ... واذا بكاسحة الجليد الاسطورية ((كراسين)) في ((قلب)) المنطقة القطبية . وكانت هي التي انقذت حياة نوبيله وبعثته . وكانت لحظات هزت كثيرا من القلوب ، الفتية والهرمة ، واحلام الالوف من الاطفال...

هكذا مرت تلك السنة ايضا في حياة يوري ناغيبين ، التلميذ في الصف الاول بموسكو .

واليوم عاد يوري ناغيبين ، الكاتب ذو الشهرة الضخمة في الاتحاد السوفياتي ، الى الموضوع الذي هزه في طفولته . فكتب ((انقذوا ارواحنا)) ، وهو سيناريو سينمائي اتمه الكاتب مؤخرا وخصصه لبعثة نوبيله الجريئة واحيا فيه تاريخ هلاكها وخلاصها على يد البحارة القطبيين السوفيات .

يقول يوري ناغيبين : سيكون هذا ((فيلما دوليا)) ، يعمل في اخراجه السينمائيون السوفياتيون مع زملائهم من ايطاليا والمانيا الغربية . ويدعو المخرج ميخائيل كالاتوزوف الى الاشتراك في الفيلم ممثلين من ايطاليا والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة والبلدان السكندينافية .

لقد انهى ناغيبين عمله كواضع للسيناريو ولكن ناغيبين الكاتب استمر فيه . ذلك ان عمله في السيناريو ودراسته للمواد الجديدة التي حصل عليها في لقاءاته مع عشرات الناس في موسكو ولينينغراد والمغرب والجمهورية العربية المتحدة وايطاليا والنرويج والسويد ، اصبحا مصدرا لحلقة من قصص جديدة .

لقد حدث له ذلك اكثر من مرة : اناس من مختلف البلدان ومن مختلف المهن والاشغال ، قابلهم ناغيبين في اثناء رحلاته في الاتحاد السوفياتي والخارج وادهشوه باخلاقهم وتقاليدهم واهدوه طيبة قلبهم ، اصبحوا ابطال قصصه الشاعرية المرهفة .

ابطال مجموعة القصص التي انجزها مؤخرا ((على اثار احدى البعثات)) هم اولئك الذين بمعونتهم جمع الكاتب حبيبات المعلومات القيمة والوقائع غير المعروفة حتى الان من حياة نوبيله وبعثته .

... منهم غوستاف ، ابن اخي اموندسين ، وهو الان متقاعد وقيم على متحف اموندسين القريب من اوسلو .

... ومنهم الطيار المعروف كوريستيل ، الميجر المتقاعد ، الذي قابله في ستوكهولم . هذا الاسم كان لاربعين سنة خلت يلمع على صفحات الجرائد الى جانب اسمي تشوخنوفسكي وليندبيرغ . وعلى مثال الطيارين الشهيرين اشترك الميجر كريستيل في البحث عن بعثة نوبيله وانقاذها .

وبياجي ، الذي كان يعمل على اللاسلكي عند نوبيله ، حدث الكاتب في ايطاليا عن اشياء ممتعة غير قليلة . وكانت المقابلتان اللتان جرتا في موسكو ولينينغراد مع القبطان بونوماريوف احد افراد طاقم((كراسين)) ومع ميكانيكي السفينة شيلاغين ، قيمتين جدا .

صدرت مؤخرا في مجلة ((اوغونيوك)) احدى قصص المجموعة

الجديدة وهي « حراسة ذات توقيت » . وهنا قريب جدا سنطلع على قصص جديدة اخرى .

قال الكاتب مستبقا سؤالي : اني اعمل كثيرا للسينما .

وسيكون الكسي سالطيكوف مخرجا لفيلم جديد كتب السيناريو له يوري ناغيبين . وهو فيلم « مملكة النساء » ، يتحدث عن ايام الاحتلال الالماني الصعبة والرهيبة في كورشين وعن السنين التي تلت الحرب ، وعن الحياة الصعبة التي عاشتها المرأة الروسية القوية ذات الارادة الشديدة والطبع الصافي الخاص .

واخيرا سيعرض في دور السينما قريبا فيلم « المطاردة » الذي وضع على اساس قصة بنفس العنوان ليوري ناغيبين . ويدور الفيلم حول الصياد اناتولي ايفانوفيتش ماكاروف ، الحائز على وسام «المجد» والمعطوب اثناء الحرب الوطنية الكبرى . انه رجل ذو ماض ساطع وقد اصبح روح مجموعة كاملة من القصص . ويؤدي دوره في الفيلم الممثل نيقولاي ييريمينكو . وفي الفيلم ناحية طريفة : ففي واقعة من اكثر الوقائع مسؤولية وتعقيدا يمثل اناتولي ايفانوفيتش ماكاروف نفسه . وعندما ترون كيف يزحف بطل الفيلم على يديه على جسر مخرب ويركب زورقا في الليل ويعبر فيه نهرا هائجا ويطارد احد مخالفي القانون فيسقط تارة وينجرح طورا ، فانسوا اعاجيب السينما . فان الجندي اناتولي ماكاروف الرجل القوي الجريء الذي فقد احدى رجليه في الحرب ، قد استطاع أن يفعل ذلك في الحياة ...

واضاف ناغيبين الذي كتب السيناريو لخمسة عشر فيلما اخرجت في مختلف استوديوهات الاتحاد السوفياتي قائلا :

– في السنتين القادمتين اريد ان اقصر عملي على السينما .

ولكن لنعد الى النشر . وقد تحدث الكاتب عن عمله في كتابة قصة كبيرة جديدة بعنوان « في الطوق الكبير » . وفي هذه القصة يعود ناغيبين الى القضايا الاخلاقية المعاصرة ويطور من جديد افكاره وحوادث القصة على اساس الملاحظة الطبيعية والمقابلات مع الناس .

... ان مكتب الكاتب وقور وكبير ومن هذا المكتب تؤدي الطرق والدروب الى الوف الكيلومترات ، الى القرى البعيدة والى جليد القطب الشمالي والى اسواق المدن المغربية والى القرية الايطالية .

انها طرق الى مختلف الاقطار ومختلف الازمان ، والى الحياة والطبائع البشرية المتفاوتة ، انها مقابلات جديدة » .



الموسم الروائي والمسرحي

***

يحمل الموسم الادبي الجديد طابع تفوق الرواية على سائر الانتاج (*) ويشارك في هذا الموسم عدد كبير من الروائيين المشهود لهم بالكفاءة والحائزين على شهرة وجمهور وافر . وقد فتح النار المدير السابق لمجلة Espresso اريفو بنيديتي بروايته الجديدة «الانفجار» L, esplosione . وتصدر في الايام القليلة القادمة رواية ماريو سولداتي La buste arancione وهي قصة علاقات صعبة معقدة بين ام وابنها ، وياتي فاسكو براتوليني بالجزء الاخير من ثلاثيته بعنوان Alleqoria e dirisione ثم غيسابو برتو بروايته Una Cosa buffa وهي قصة فتى قروي يكتشف مدينة كبيرة : البندقية . وبين الذين يضعون اخر فصول رواياتهم الروائي المعروف كارلو كاسولا الذي سيقدم روايتين قصيرتين بعنوان : Storia di Ada وايتالو كالفينو الذي سيقدم مجموعة قصصية جديدة . اما ايلسا مورانت ، فستصدر رواية جديدة بعنوان Senza i conforti della reliqione وقد قدم توماسو لاندولفي جزءا اخر من روايته

(*) راجع مجلة « لاكانزين » العدد ١٦ .

« لا شيء يصح » .

ولكن الجمهور يهتم كذلك اهتماما خاصا بالنشاط المسرحي . وكان يبدو ان كرها عنيدا كان في العام الماضي قد قام بين رجال العلم ورجال المسرح . وكانت مجلة « سيبياريو » قد نشرت في خريف ١٩٦٥ تحقيقا عبر فيه كثير من مشاهير الكتاب عن نفورهم من المسرح ، وبينهم ناتاليا غينسبرغ التي كتبت تقول : « لم اكتب قط مسرحية هزلية ، لاني لا استطيع ان اتصور كتابة عبارة تافهة كهذه يقولها احد الابطال : « آين قبعتي ؟ » ومن المؤسف ان جميع تمثيلياتنا الهزلية تحتوي مثل هذه العبارات » .

وحدث بعد شهر او شهرين أن اثارت ناتاليا غينسبرغ الدهشة حين قدمت لمدير مسرح تورينو مسرحية من تاليفها كانت أول عبارة ينطق بها بطلها الرئيسي هي قوله :

« أين قبعتي ؟ » .

وكان ان انتقلت العدوى الى اخرين . فبعد نجاح غينسبرغ في مسرحيتها التي ظلت طوال شهرين على المسرح ، تقدم موكب من الروائيين لكتابة تمثيليات ، فكتب باسوليني ، وهو طريح الفراش ، اربع مسرحيات في شهر واحد . وقدم أوتيارو اوتيسري (الذي حاز جائزة فيارجيو لعام ١٩٦٦ على دراسته « اللاحقيقة اليومية») مسرحية جديدة لمدير مسرح ميلانو . وكتب روبرتو روفرسي مسرحية عن الفظائع النازية .

ولكن أشد المتحمسين للمسرح يبدو الروائيالمشهور ألبرتو مورافيا. وكان قد قدم لفرقة « دوبوزيو » هزلية من ثلاثة فصول بعنوان Il mondo e quello che è استقبلها النقاد بترحاب وهي التي ختمت مهرجان البندقية (وهي قصة مثقف يعيش أزمة

قرأت العدد الماضي من «الآداب»

الأبحاث

بقلم امير اسكندر

***

ضم عدد الاداب السابق مجموعة من الابحاث النظرية والتطبيقية، بلغ بعضها مستوى عاليا من العمق والجدية وسلامة المنهج، ولم يستطع بعضها الاخر ان يصل الى تلك الدرجة، بل لعله لا يرتفع الى المستوى المأمول في دراسة تنشر في مجلة لها تقديرها واحترامها وسط جمهور المثقفين العرب عامة.

وقبل أن ندخل الى المناقشة التفصيلية لتلك الابحاث نحب ان نتوقف لحظة عند المقال الذي يحتل صدر المجلة ويقوم بمثابة الافتتاحية الطيبة لعدد دسم.

المقال يحمل عنوان «المحكمة»، وهو تمهيد بقلم الاستاذ العفيف الاخضر يقدم به ترجمته لمقال برتراند رسل عن المحاكمة المزمع عقدها لمجرمي الحرب العدوانية على شعب فيتنام: مكنمارا، ديـن راسك، ولندن جنسون. وهو نقد مرير لاذع للوضع السلبي الذي يقف فيه المثقفون في بلادنا العربية ازاء الاحداث التي تعصف بحرية الضمير وكرامة الانسان لا في العالم البعيد فحسب، بل وفي داخل وطننا العربي نفسه. ماذا صنع مثقفونا العرب بوصفهم الطليعة الواعية لشعبنا، والحارسة لقيمه الانسانية النبيلة ازاء اعمال القمع والغدر والتعذيب التي تجري على قدم وساق في انحاء مختلفة من العالم؟ انني اتحدث عمن يمثلون «ضمير العصر».. عمن يمثلون القلب الخافق بالامل في صدر الوطن العربي الذي تمزقه الالام.. اليس جارحا لنا جميعا ان تتألف في باريس ولندن وغيرها من العواصم، اللجان والمظاهرات والتجمعات، لتدافع عن اخوة لنا يتساقطون تحت سياط التعذيب، او يهيمون على وجوههم في الآفاق البعيدة والمنافي الغريبة؟ اننا، نحن اصحاب القضية، ينبغي أن نكون اول من يهب للدفاع عنها، والدعاية لها وسط الرأي العام العالمي. من هنا، من أعماق وطننا العربي نفسه يجب ان نكون قيادة الرأي العام العالمي، على الاقل في الامور التي تخصنا وتعيش معنا، وتصدم وجداننا في كل لحظة. انني اتساءل مع الاخ العفيف الاخضر: أين طه حسين، وميخائيل نعيمة، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم على سبيل المثال؟... لماذا لا نقرأ اسماءهم الكبيرة على بيانات تشجب الحرب العدوانية في فيتنام او تدين الارهاب في بعض اجزاء وطننا العربي نفسه؟... لماذا لا يرتفعون الى مستوى الدور الكبير الذي تقوم به بعض الزعامات والقيادات في الدول العربية المتحررة؟.. لا سبيل الى القول بأن العمل الاساسي لهؤلاء الكتاب الكبار هو ادبهم وفنهم وحده. لم يعد الكاتب في عصرنا مجرد فنان صناعته ابداع الفن وحده. لقد اصبح اكثر من ذلك، فنانا ومفكرا ومواطنا عظيما، صناعته ابداع الحضارة نفسها! ان محكمة «رسل» صورة حية لما يمكن أن يلعبه المفكر والفنان من دور كبير في حماية قيم الانسان التي اكتسبها بالروح والدم. كم كان المرء يود، بل يحلم، بأن يكون ضمن هيئة المحكمة كاتب عربي كبير او فنان او مفكر يمثل وجدان شعب عرف بالتجربة الحية المريرة معنى العدوان، وعظمة النضال في سبيل الحرية!

***

واذا كان ينبغي ان أضرب مثلا للابحاث التي تميزت بالعمق والجدية وسلامة المنهج، لقلت انه البحث الذي قدمه الاستاذ «رئيف خوري» عن كتاب «كبرياء التاريخ في مأزق» للاستاذ «عبد الله القصيمي». في هذا البحث يتتبع الاستاذ خوري افكار الكتاب الذي يتعرض له بالدراسة، فكرة وراء فكرة، حتى يقدم لنا صورة نقدية مكتملة لا للكتاب فقط، بل لما وراءه ايضا! ولقد كان الاستاذ خوري من الحكمة بحيث التزم بنصوص الكتاب التزاما كاملا، فهو لم يحكم حكما غير مدعم بقول من أقوال المؤلف، ولم يناقش فكرة لم ترد صراحة بين السطور. والحق أن النصوص التي أوردها في مقاله تقول الكثير! وكلمة الى جانب كلمة تعطيك رسما واضحا لتفكير واحد من مثقفينا العرب في هذه المرحلة. كيف يرى الانسان؟ ما معنى الحرية عنده؟ كيف يتحدث عن الطغيان؟ ما هي رؤيته لبعض قضايانا الاساسية مثل قضية فلسطين وكيف يرى أبعادها في الشرق والغرب؟.. ومن خلال هذا كله تتجمع الخيوط وتتشابك لتكتمل صورة مدهشة في بشاعتها بحق. وحسبنا فعل الاستاذ رئيف خوري بالتعرض لهذا الكتاب، حتى يكشف عن كل خباياه، ويفضح اعماقه المسمومة، لا بالاحكام الجاهزة أو الشعارات البراقة، بل بالدراسة المستأنية وبالجهد النقدي الصادق. فاذا كان ثمة ادانة لهذه الافكار، فهي نتيجة لضوء يلقيه بقوة على جذورها واصولها. ولا يسعك في النهاية الا ان توافقه على النتائج التي توصل اليها، وتؤيده في الاحكام التي اصدرها على هذه الافكار.. ولا تملك الا ان تقول معه: «ليطمئن الاستاذ القصيمي الى أن كبرياء التاريخ ليست في مأزق. ولكن القصيمي نفسه يدور في الطريق المؤدي الى لا مكان ـ اللهم الا ذلك السرداب المغلق.»!..

***

ولسوء الحظ، لم أقرأ رواية الاستاذ «غسان كنفاني» التي تعرض لها الاستاذ عبد الرحمن علي بالدراسة في مقاله «ما تبقى لكم، وشرط الانسان المعذب». ومن ثم لا استطيع الحكم على دراسته تلك. ولكن هذا لا يعفيني من تأمل المقدمة التي استهل بها كلمته عن رواية «غسان كنفاني». انه يقول: «قبل الدخول في عالم الرواية نشير الى وضع أدبي يكاد لتكراره يطعن في جدية التأليف واتزان الرؤية، انه شيء يتعلق بصميم مشكلاتنا المصيرية التي نستطيع دائما أن نوليها صراخنا وهتافنا، لكننا، لازمة آخذة برقابنا، لا نتمكن ان ننظم علاقتنا التعبيرية على أساس من التوازن بين الكلمات في سوية منطقية وقتية هادئة بلا جهارة مقرفة.. فذلك دليل على اننا ندرك امورنا الفنية كما لو كانت امتدادا لتعليقات الصحيفة السياسية، ومن هنا تجب الاشارة الى هذا الوضع المحزن الذي يلف اعمالنا التأليفية سواء في القصة او الرواية

أو الشعر ... » . وواضح أن الاستاذ عبد الرحمن علي في بداية هذا الكلام يشجب عدم اهتمام كتابنا بمشكلاتنا المصيرية ، ولكن عندما دخل في تفسير هذه « الازمة » لم أستطع أن افهم ماذا يريد أن يقول . فلا أدري ما معنى أن « ننظم علاقاتنا التعبيرية على أساس من التوازن بين الكلمات في سوية منطقية دقيقة هادئة بلا جهارة مقرفة » ! ماذا تعطيك هذه العبارة ؟ هل تفسر لك شيئا ؟ أم هي نفسها بحاجة الى تفسير اذ كانت من الكلام المفهوم أصلا ؟ ألا نحتاج الى قليل من الوضوح على الاقل ، ولا أقول من « المنهج العلمي » اذا حاولنا التعرض لمثل هذه القضية الكبيرة (اذا صحت) : لماذا لا يتناول كتابنا مشكلاتنا المصيرية ؟. ومع ذلك فعندما قرأت مقال الاستاذ عبد الرحمن علي الى اخره ، لم أجد فيه دراسة حقيقية للرواية . وجدت تلخيصا سريعا لها فحسب . ومقتطفات كثيرة .. من العمل الروائي نفسه لا يتبعه بالتحليل الحقيقي لهذا « العالم الساحر » الذي ما زلنا ـ كما يقول نتوق الى فض مغاليقه وكسر حدوده !

***

ويأتي بعد ذلك الجزء الثاني من دراسة الاستاذ خليل احمد خليل عن « ابن خلدون : واقع المثقف العربي في القرن الرابع عشر . » . والحق أن هذا الجزء من دراسته لا ينبغي تناوله وحده دون تناول الجزء السابق منه الذي نشرته الاداب في عددها الاسبق . ومع ذلك فلا يمكن للمرء أن يعبر به دون أن يحيي الروح العلمية التي تناول من خلالها الاستاذ خليل أحمد خليل موضوعه . وليس صحيحا أن ابن خلدون قد قتل بحثا كما يقال احيانا . فالحقيقه ان كثيراً من تراثنا العربي القديم ومن بينه « مقدمة ابن خلدون » الشهيرة لم يزل بحاجة الى مزيد من البحث والتقصي . ولكن المهم هو منهج التناول . وهذا وحده هو الذي يتوقف عليه حكمنا على نتاج هذه الدراسات : هل هي مجرد تراكم كمي في عدد الدراسات أم هي اضافات حقيقية تزيد من علمنا بهذا التراث العظيم وتثري وجداننا العلمي به . وليس مثل « مقدمة ابن خلدون » موضوعا يحتاج الى اضواء المنهج العلمي الكاشف . ولا تعني هذه الكلمات أن كل الدراسات التي قدمت من قبل حولها دراسات قاصرة أو تفتقر الى النظرة العلمية في معظمها . ولعل الدراسات العديدة التي قدمها أتباع « المدرسة الاجتماعية الفرنسية » في مصر : الدكتور علي عبد الواحد وافي ، والدكتور عبد العزيز عزت ، قد أفاضت في اثبات أن ابن خلدون هو مؤسس علم الاجتماع الحقيقي .. ومثلها الدراسات القيمة التي قدمها شيخ المؤرخين العرب الاستاذ ساطع الحصري . والمقالات التي قدمها الدكتور لويس عوض ، والدراسة ذات الطابع الادبي التي قدمها الاستاذ رشدي صالح . وغيرها وغيرها من الدراسات ، ولعل الدراسة الجديدة التي قدمها الاستاذ خليل أحمد خليل أن تكون مساهمة قيمة في هذا الطريق . وتأتي قيمتها من زاويتين : الاولى : محاولة الربط بين فكر ابن خلدون والاطار الاجتماعي والسياسي لعصره . من حيث التأثر والتأثير احدهما في الاخر . والثانية عدم المبالغة ـ رغم التقدير الكبير ـ في استخلاص ـ أو على الاصح في فرض ـ نتائج لا تتيحها أفكاره الواردة في مؤلفاته على نحو ما يفعل بعض الباحثين عندنا مثل الدكتور عبد العزيز عزت . وليس أقل من هاتين الزاويتين الحاح الاستاذ خليل في دراسته على أن الربط بين تطورنا السياسي والاقتصادي الراهن وتطورنا العلمي . وعلى الاحساس القوي من جانب اخر بأن تطورنا العلمي « رهين بتطورنا الاقتصادي والسياسي » ذلك لان العلم سوف يؤثر كما قال بحق على تطورنا العام .

***

اما الاستاذ سعد الله ونوس فيقدم دراسة بعنوان « ثورة بريتون ». ولقد كنت قرأت للاستاذ ونوس من قبل دراسة عن « جان جينيه » على صفحات الاداب بمناسبة عرض مسرحيته « الحواجز » في باريس . والحق أنها كانت دراسة طيبة . ولا تقل عنها هذه الدراسة التي كتبها بمناسبة وفاة الشاعر والمفكر السيريالي الكبير « أندريه بريتون » .. ولقد تناول في دراسته هذه « بريتون » من خلال مفهوماته عن السيريالية ، ومن خلال وجهات نظر رفاقه في تلك الدعوة ، فيليب سوبول ، وآراجون ، وماكس أرنست وغيرهم ...

واذا كان لي من ملاحظات على هذه الدراسة فهي ملاحظتان أساسيتان : أولاهما ان الاستاذ ونوس لم يبرز لنا أن « اندريه بريتون » عندما كان يدعو الى الثورة على الواقع الخارجي بالانصراف عنه الى عالمنا الباطني ، لم يكن يرمي من ذلك الى الانصراف عن الواقع الخارجي نهائيا وبلا رجعة ، بل كان يقصد فحسب « الانصراف المؤقت » حتى نتمكن من احداث ذلك التوازن الذي كان ينشده بين الجوانب الشعورية والجوانب اللاشعورية في نفوسنا . ونأمل هو « بريتون » نفسه في بيانه السيريالي « قصارى ما نصبو اليه هو الاتجاه الى ابراز الواقع الباطني والواقع الخارجي كنعصرين يمضيان نحو اتحاد .. هذا الاتحاد النهائي هو الهدف الاخير للسيريالية ، ذلك انه لما كان الواقع الباطني والواقع الخارجي في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالاخر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة احدهما على الاخر ، ولكن ليس معنى ذلك ان نعمل فيهما في وقت واحد ، فذلك من شانه ان يوهم بانهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما في الحقيقة .. انما نحن نعمل في الواحد تلو الاخر ... ذلك اننا نؤمن بامتزاجهما في ما فوق الواقع ان صح هذا التعبير .. » .

وثانيتهما : أن الاستاذ ونوس لم يحاول أن يفسر لنا الاطار الحضاري بعناصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ادت الى ظهور دعوة

بريتون . صحيح أن دراسة الاستاذ ونوس ليست في صميمها دراسة عن السيريالية بل عن مفهوم بريتون عن السيريالية ، ولكن كم كان يكون اكثر اكتمالا واكثر اقترابا من الحقيقة لو فعل . ذلك لان هذه الصورة كانت ستتيح للقارىء ان يصدر حكما اعمق على بريتون لا بوصفه مجرد ساخط على الواقع الخارجي وهارب منه الى أعماق اللاشعور المظلمة ، بل بوصفه ثائراً على ذلك الواقع حتى وان خابت ثورته وسقطت بحكم منطقها الداخلي نفسه !

***

والمقال الذي قدمه الاستاذ سامي الموصلي يحمل عنوان « زوربا بين الوجودية والاعتباطية » وقبل ان يدخل الكاتب الى موضوعه شجب كل المحاولات التي تعرضت من قبل لتفسير شخصية زوربا ، وخص منهم بالذكر الاستاذ « فاضل تامر » في دراسته عن زوربا (الآداب سنة ١٩٦٥) لانه قال ان زوربا هو « صراع بين الحسي والتجريدي » وهذا في رأي كاتبنا خطأ شنيع لا يغتفر ، وفرض على الرواية من خارجها بمقاييس عقلية . والاحتكام الى « العقل » في رأي الاستاذ الموصلي « مرض » (هكذا يقول !) « وكأنما لم يقهر حدس برجسون ولا وجدان الاشبنجلر »!. والاستاذ تامر في رأيه أيضا لانه حاول من وحي « انتمائه » أن يفرض على تجربة زوربا « التي أساسها الحرية والحرية الاعتباطية خاصة » مقاييسه الخاص .

وعلى الرغم من هذه المقدمة الغريبة دخل الاستاذ الموصلي الى صميم موضوعه ، فأخذ يطبق على رواية زوربا مفهومات كثيرة اقتبسها من ثقافته الموسوعية التي حاول أن يستعرضها استعراضا كاملا في صفحات ثلاث . فمن هيدجر الى سارتر الى كارل ياسبرز الى اشبنجلر الى نيتشه الى كيركجارد الى هيجل الى كولن ولسن الى ريلكه الى رامبو الى جيته الى اخر السلسلة الطويلة جدا من أسماء الاعلام في عالم الفلسفة والادب والفن . ومن حق الاستاذ الموصلي أن يستمتع بهذا العالم الواسع الحاشد بالاسماء ، ولكن من حقنا أن نسأله فيما اظن :

ما اسم هذه المحاولة التي قام بها لتفسير « زوربا اليوناني » ؟ أليست هذه أيضا محاولة لفرض مفهومات خارجية عليه ؟ وما وسيلتك في ذلك أليست هي العقل أيضا ؟! كيف يكون العقل « مرضا » اذن ـ اذا تصورنا أن الاستاذ الموصلي يخرج نفسه منه وهذا منطقي بالطبع ؟! لقد حاول كاتبنا أن يطبق بعض المفهومات الوجودية الخالصة ـ بشكل متعسف في أحيان كثيرة ـ على شخصية زوربا . حاول أن يتحدث عن « السقوط الهيدجري » ، « والحرية هي الرعب » و « الموت الوجودي » .. الخ وضاعت شخصية زوربا الحقيقية وسط هذه المتاهة اللفظية والتطبيق الآلي لبعض المقولات الوجودية . والغريب انه بعد ذلك كله حاول أن يقيم تشابها بين « فاوست » جيته وزوربا « كازانتزاكي » . محاولا ان يتصور أن بحث فاوست عن « المعرفة » دافعا روحه نفسها ثمنا لها هو من نفس طبيعة « زوربا » الذي « لا يسعى لهدف يحققه ولا لغاية يطلبها » . بل هو يرى بينهما تشابها ابعد في موقفهما من الكتب ومقدار توصيلها الى الحقيقة ! وهو يرى أن موقفهما واحد . ولا أعرف كيف يمكن أن نسوي بين شخصية لم تعد تكفيها المعرفة التي بلغتها من الكتب فهي تريد معرفة أبعد وأعمق .. تريد الوصول الى احتضان المعرفة الكاملة ان صح هذا التعبير ، وشخصية اخرى مختلفة في طبيعتها فوضوية وعدمية في جوهرها ....

وبعد فلقد قال الاستاذ الموصلي أن زوربا كان رجلا « موجودا اكثر مما يجب ، ويحس بوجوده اكثر مما يحتاج » ، ولعلنا نستطيع أن نقول أن الاستاذ الموصلي نفسه مثقف أكثر مما يجب ، ويحس بثقافته اكثر مما يحتاج .. اكثر مما يحتاج زوربا على الاقل !

القاهرة — **امير اسكندر**



القصائد

بقلم شوقي خميس

***

واقع وقضية ايضا :

ثلاث من قصائد العدد الماضي تحدثنا عن ماساة فلسطين ، وتتناول الماساة من زاوية عاطفية . ولا شك في صدق العاطفة التي حركت شعراءنا الثلاثة ، ولكن السؤال الذي يجب ان نثيره هنا : هل يكفي التناول العاطفي ؟. بالقطع لا . فاذا كانت ماساة فلسطين هي بالنسبة لنا ماساة واقع ، فانها على المستوى العالمي قضية . وربما كان اعلى الاصوات في هذه القضية هو صوت الدعاية الصهيونية ، التي تعطي للراي العام العالمي صورة محكمة التزييف تخفي حقيقة ما جرى وما يجري في فلسطين . لذلك يجب على الشعراء العرب الاتجاه ، لا الى مخاطبة الشعوب العربية بقصائدهم فحسب ، وانما مخاطبة شعوب العالم كافة لتحريك الضمير العالمي ازاء ما حدث ويحدث في بلادنا الان . ويجب على الشعراء العرب ، ما داموا يكتبون عن فلسطين ، وهي قضية لها جانبها السياسي ، ان يعوا سياسيا انه لا سبيل الى حل اي مشكلة انسانية من مشاكل عصرنا الا في اطار الراي العام العالمي الذي اثبتت التجربة اهميته في الوقوف الى جانب الشعوب المناضلة من اجل الحصول على حريتها واستعادة سلطانها على أرضها .

من يكتب عن فلسطين اذن ، لا يكتب للعرب فقط ، انما يكتب للعالم . ومن يكتب عن فلسطين يجب الا يتجاهل الجانب الايديولوجي في القضية ، ولا ينسى انها قضية بالاضافة الى كونها واقعا من وجهة نظرنا ، واقع وحقيقة يمكن أن يشوههما الاخرون .

ولكن ما هي الحقيقة ؟ انها ببساطة ما حدث وما يحدث . وفي اعتقادي انه لا مكان للخيال في التعبير عن هذه الحقيقة لانها أضخم وابشع واقسى من أي خيال . هل يكتب الشعراء تقريرات اذن ؟ فليكن ، وان ذلك ليكون اصدق واكثر تأثيرا بكثير مما يكتبونه الان . نريد تقريرات ومزيدا من التقريرات في اطار فني ذكي . وهذا أقل الايمان .

في قصيدة الشاعر محمود درويش بكاء وصورة باهتة للواقع في الارض المحتلة وعاطفة حب ليست في مكانها الصحيح . كيف يمكن لنا ان نتصور شبابيك الحب هذه المفتحة أمام عيني الاسير المنصبة على عرس الطغاة ومرثاة الام الحزينة ؟ ان أصدق المقاطع في قصيدة الشاعر محمود درويش هو المقطع الثالث بعنوان ((الخد ـ شدوا وثاقي . وامنعوا عني الدفاتر والسجائر ـ وضعوا التراب على فمي .. سأقولها ..)) . هذا وان اضعفه أفحام رأيه في الشعر (الشعر دم القلب .. الخ) على هذه اللحظة الرهيبة . ولم يكن الشاعر يحتاج الى استعارة رمز ((أوليس)) واستخدامه استخداما خاطئا في المقطع الثاني . اننا نتساءل دوما ـ بالنسبة للرمز ـ عن أهميته تجاه أي عمل فني ما لم يكن قادرا على اثراء احساسنا بالواقع . والسؤال الضمني الذي يتوقف عليه نجاح القصيدة لدى القارىء هو (ماذا أضافت لي هذه القصيدة ؟) وهو سؤال يؤكد حق القارىء ازاء الفنان . واعتقد ان قصيدة الشاعر محمود درويش لم تضف كثيرا الى احساسنا نحن العرب بقضية فلسطين ، فما بالنا بالقارىء العالمي . وربما كانت قصيدة ((المشرد والحصاد)) للشاعر خالد ابو خالد هي انجح القصائد من ناحية قدرتها على اضافة شيء الى احساسنا بالقضية . ولعل ذلك يرجع الى التقاط الشاعر للحظات التوهج في حياة المواطن الفلسطيني العادي حين يعبر عنها بشعر الناس المتميز بالبساطة والتلقائية على لسان الحادي والحصادين . وان يكن قد اضعف كثيرا من القصيدة خلط هذا التوهج التلقائي بعصابيات الانسان المعاصر على لسان ما سماه (صوت الصمت) ، مما ادى الى اهتزاز الشكل العام للقصيدة وتقليل قدرتها على اعطاء تأثير كلي واضح مركز .

واما القصيدة الثالثة للشاعر محمد عز الدين المناصرة فاقل ما يقال عنها انها قصيدة مصنوعة . ركام من الصور بلا معنى وقواف منحوتة في الذهن بلا حرارة مثل (الحب الشجري والدفء الشتوي والجزر البري والسمك النيساني) ، ونهاية ضعيفة (ولكنا نسينا..) توحي بأنها تضع على عاتقنا مسؤولية ما حدث . ولكن ما حدث للاسف غائب عن القصيدة لان الشاعر اراد ان يكتب قصيدة عن فلسطين فتاه في تفاصيل رؤيا تفتقر الى الوضوح واراد أن يمسك ما أفلت منه عبثا في نهاية القصيدة .

الكلمات .

قصيدة للاستاذ علي سعد ، وان شئنا الدقة فهي افتتاحية لقصيدة لم تكتمل . انها دعاء مطلق من الشاعر ان تصبح كلماته نقية وحيية وبسيطة ... آلخ . ومن قديم فعل الشعراء وقالوا مثلما فعله وقاله الشاعر علي سعد ، مثل هزيودوس . والغريب أن يتكرر النداء بنفس البساطة من شاعر معاصر دون أن يتأثر بالتاريخ الشعوري والحضاري والاسطوري للكلمات ، وابعادها العصرية ، كحقيقة فيسيولوجية واجتماعية ، وكماساة وكأمل في الخلاص .

عذراء الصمت والصمت .

ابتداء من العنوان كالعادة ، يصدم القارىء بطريقة الشاعر محمد عفيفي مطر في التعبير . فاذا ما تجاوزنا العنوان ودخلنا في عالمه الغامض المحير ، فيغلب ألا نخرج بشيء اكثر من الاعتراف بقدرة الشاعر الفائقة على توليد الصور والتحكم في الكلمات او الالفاظ ، كما يقرر الاستاذ الدكتور عبد القادر القط في العدد الماضي في نقده لقصيدة من قصائد الشاعر . ولكن الغموض في اعتقادنا ينشا من خطأ استخدام المقياس النقدي الواقعي في اكتشاف عالم الشاعر . ان مقارنة تجارب محمد عفيفي مطر بالواقع ، بأي واقع اجتماعي أو انساني عام لن تؤدي الا الى مزيد من الغموض لان قصائد الشاعر مثل هذه القصيدة ، انما تصور تجارب شديدة الذاتية ، تجارب فردية جدا . أما صورة الواقع المتبدية في القصيدة ، فما هي الا رمز يشابه في تعقيده تعقيد تجربة الشاعر الخاصة . القصيدة تموج بجو شبيه بجو الحلم الذي يتخذ من معطيات الواقع الخارجي رموزا ذاتية موظفة توظيفا خاصا جدا ، ولكن حلم شاعرنا يحمل افكار ـ او بعض أفكار ـ العصر ، مثل فكرة البراءة المفقودة التي أشاعها اليوت ، ومثل فكرة العقم التي أفلح لوركا في تحويلها الى رمز اجتماعي . ولعل الشاعر يحاول ان يحيل حلمه الخاص الى رمز اجتماعي أيضا . ولكنه سيظل رمزا معبرا عن نوع من اللامنتمي ما دام محصورا في ذاته ، وما دامت نظرته للاشياء الخارجية نظرة نفعية لا يكتسب فيها الخارج الموضوعي أي قدر من الاهمية الا بالقدر الذي يصلح له كمعبر عن جموح هذه الذات وحدتها وتوحشها . ولا نحسب ان ذلك يقلل من اهمية قصائد محمد عفيفي مطر كتعبير كاشف عن حالة خاصة من أحوال النفس الانسانية . ولكن هذه العذراء الوحيدة في قصيدته ، ستظل ممتلئة بكنوزها التي لم تمس ، وبجوعها للاخصاب ، تحيا وتموت بأوصافها الغنائية البالغة العذوبة في مخيلة الكثيرين من القراء ، لانها تحمل بجدارة روح الشعر .

ما قالته الليلة الماضية .

حديث الى النفس ، تسوقه الينا قصيدة الشاعر محمد مهران السيد ، بموسيقاها الهامسة وحزنها العميق . الشاعر في الظاهر يحادث ابنه ، ولكن في نهاية القصيدة يتضح ان هذا الابن ما هو الا روح الشعر في الشاعر ، روح الشعر التي يعطلها الحرمان الكامل من أسباب الامن . انها مشكلة كل شاعر في زماننا الذي لم يعد الناس فيه يهتمون كثيرا بالشعر . احساسه بانه ثانوي ومرفوض . فماذا يملك تجاه مثل هذا العالم ؟ الانسحاب أم التشبث ؟ يكتشف الشاعر محمد مهران السيد ، ان روح الشعر مرتبطة بالقوة والشجاعة ، في نفس الوقت الذي يفتقر فيه الشاعر الى القوة والشجاعة تجاه عالم يرفضه ويظن انه من الكماليات . ولكن في النهاية ، ماذا يملك أن يفعل سوى أن يستميت في الدفاع عن قدره المختار وان يتشبث .. ((لا تفلت من يدك الشعر !)) .

القاهرة — شوقي خميس



بقلم سمير فريد

***

يعد فن القصة بين فنون الكلمة اكثرها حرية في التعبير عن الكاتب ، فالكلمة في القصة شبيهة بالصلصال بين اصابع جياكومتي ، والمرء يقرأ القصص دون شكل مسبق يفترضه فيها ، فلا التزام بفصول المسرحية او عروض الشعر ، ان الكلمة في القصة حقا لهي حرية تمتد من الكاتب الى المتلقي .

واذا كان التاليف الموسيقي يفرض معرفة النوتة الموسيقية فان كتابة القصة لا تتطلب الا معرفة الكتابة ، واعني بالطبع ن انتاج القصة العمل الفني امر ميسور ، وانما اريد ان اسهم في تفسير التناقض بين عدد القصص الضخم في التراث الادبي الانساني وبين العدد البسيط من القصص العظيمة التي بقيت دون غيرها .

وفي تقديري أن هذه الحرية الهائلة للكلمة في القصة ، وتلك القدرة العادية التي تتطلبها كتابة قصة ـ القدرة على الكتابة ـ هما مصدر ضخامة عدد القصص ومصدر بقاء عدد قليل منها في وقت معا ، فعلى قدر الحرية في العمل الفني تتسع مسؤولية الفنان ، اذ يكون عليه ان يسيطر على مادته ويعثر على الشكل الملائم لتعبيره في خضم الحرية المعطاة من قبل فنه ، ان عليه اقتناص حريته وتحقيقها في شكل ليس من عناصره ما هو جاهز او معد سلفا .

والقصة كما نعلم هي الشكل الفني الذي تمخضت عنه الحكاية والاسطورة كما عرفتها الاداب القديمة ، ونستطيع ان نقول ان الملحمة القديمة كانت نبع الفن الروائي ايضا ، فالادب القصصي ليس من ابتداع القرن التاسع عشر اذن كما يبدو للوهلة الاولى . وانما يمكننا القول بأن هذا القرن قد منحه شكلا جديدا باستخدام النثر وبفضل ذاتية فنانيه وما تبع هذا من سيطرة اكثر احكاما على المادة القصصية المبعثرة على قارعة الطريق .

وقد عرفت اللغة العربية القصة كما عرفتها اللغات الاخرى في ادبها القديم ، ثم تعرفت عليها في شكلها الجديد مع بداية اتصالنا بالاداب الاوروبية في العصر الحديث ، واليوم نجد ان تراثا روائيا له قيمته الفنية والفكرية الكبيرة ياخذ مكانه في اللغة العربية ودونه بدرجات قصيرة نجد القصة القصيرة .

وبين الحين والحين يثار في القاهرة ما يسمى بازمة القصة القصيرة ، وهناك بالفعل أزمة ، ولكن هذه الازمة ليست في عدد كتاب القصة القصيرة كما يذهب البعض ، فهم كثيرون الى درجة مريبة . كما انها ليست ازمة نشر كما يذهب البعض الاخر ، فالقصص تنشر بكثرة وفي كل مكان ، وانما هي ازمة القصة القصيرة الجيدة .

وفي العدد الماضي من الاداب خمس قصص قصيرة .. « الزعيم » لزهير الشايب ، « الوحوش يجتاحون بلدتنا » لشاكر خصباك ، « جرذ الليل » لنايف شرف الدين « الستـرة الخضراء » لمحمد منسي ، و « الجبل العالي والسهل المنبسط » لديزي الامير ، ولعل نقدنا لهذه القصص يكون بحثا عن القصة الجيدة بقدر ما يكون بحثا عن اسباب هذه الجودة المفقودة .

فالقصة الجيدة لا يبحث عنها ، ولكنها توجد ، وهي لا توجد في الفراغ وانما بين القصص الاخرى على مختلف مستوياتها .

وباستثناء قصة ديزي الامير تنزع القصص الاخرى نحو الواقعية، اما في قصة ديزي لامير فنجد نزعة صوفية شديدة السطحية على الرغم من الحساسية المرهفة التي تميز اسلوبها ، فالقصة تبدأ بالهروب من « العالم اليومي المتعب » أو بالاحرى محاولة الهروب منه ، وتنتهي ببطلة القصة وهي في الكنيسة تصلي للعذراء ثم بقولها ان « لا نعمة تعادل الايمان » ، اما لماذا كان العالم اليومي متعبا ولماذا كان الايمان نعمة لا تعادلها نعمة فهذا ما يسرد علينا بالكلمات التي تبقى على العين دون نفاذ الى العقل او الوجدان ، وان كان ابداع ديزي الامير قد اقتصر على تعبير « الجبل العالي والسهل المنبسط » ومحاولة التلاعب بالتناقض بينهما لتعميق تجربة فقيرة .

اما قصة « جرذ الليل » لنايف شرف الدين فهي لا تستحق ان توصف بالقصة الا احتراما للمجلة الكبيرة التي نشرتها واعتبرتها كذلك ان الدافع الى الابداع القصصي عندما يكون منطلقه القدرة على الكتابة ووجود الورق والرغبة في القص فهذا لا يكون دافعا الى الابداع وانما الى اشياء اخرى ربما كانت التنفيس عن مكبوتات تسعى للخروج عن صاحبها ، ولكن هذا التنفيس عندما يخرجه كاتبه على الاخرين يكون مسؤولا ، يكون عليه ان يبرر انه لا يعبث بالمتلقي وانما يقدم اليه عملا فنيا يملك القابلية على ان يكون فاشلا على اقل تقدير .

السيد نايف شرف الدين ليس لديه ما يقوله في هذه القصة ، واني على ثقة من ان قارئها قد توصل الى ذلك بغير حاجة الى ناقد ، اما من لم يفعل فاليه القصة .

محمود يجلس في مقهى يحتسي الليمون ، يتذكر بالعودة المتقطعة الى الماضي لقاءه مع ليلى ومطاردتها ثم حصوله على موعد منها هو ما نحن بصدده منذ بداية القصة ، وقد كذب عليها لتحضر ، قال لها ان لديه رسالة اليها « من بلدها البعيد » ، ولعل لا منطقية الكذبة هي اولى خيوط ما يريد السيد نايف الافصاح عنه ، فهو يعيش « بصخب ومجون، خمر ونساء وسهر ، ذلك هو بطله محمود الذي تسعى اليه النساء » « سعي النمل الى حبيبات السكر » ، وبينما هو جالس في انتظار ليلى يرى من بين ما يرى عاهرة تحدد لصاحبها بالرسم على الكريمة مبلغ ٢٥ دينارا .

ويكون محمود قد قرر أن تكون ليلى مستقره ومصيره ولكنها تاتي فتحدد له ٥٠ دينارا على الكريمة ، فهي بدورها تباع وتشترى .

وبعد يا سيد نايف ، ماذا تريد ان تقول ؟ ، ما الذي عمقته فينا او ايقظته ؟ بل ما الذي جنيناه كقراء حتى تطالعنا بهذا التنفيس المراهق عن رغباتك وافكارك الطلقة الضحلة عن المرأة ؟ ان ما يبقى لنا من قصتك تلك النكتة التي هي تنفيس على مستوى اخر ، مستوى الثقافة « ثلاث دقائق بقيت لحضورك ، انى احسها وكانها الثلاثة قرون التي سبقت عصر النهضة » ، انه تشبيه لا يعادله سخافة الا من قال « عندما اراك اشعر اني على خط الاستواء » فصارت نكتة تضحك منها وعلى صاحبها.

وفي النتاج الجديد تنشر الاداب ربما للمرة الاولى قصة « السترة الخضراء » لمحمد منسي ولعل اقتصار هذا الباب على عرض الكتب الجديدة هو المنهج الصحيح الذي اتبعه طويلا فكل قصص العدد واشعاره هي نتاج جديد ، نقول هذا خشية ان يتحول الباب الى سلة المهملات القصة ، (*) وهو الامر الذي يتضح من نشر عمل كهذا لا قيمة له اطلاقا ولا يختلف عن قصة السيد نايف السالفة الا في ان صاحبها لم يتمكن بعد من التنفيس عن رغباته في قالب محكم من الصنعة الفارغة .

واذا وصلنا لقصة شاكر خصباك « الوحوش يجتاحون بلدتنا » قرانا قصة جيدة الاسلوب ، محكمة البناء ، لا يعيبها الا ضعف التجربة

(*) تعليق الاداب : لا شك ان الامر قد التبس على الناقد . فكلمة « النتاج الجديد » لا تنسحب الا على نقد الكتب . اما ما دون ذلك، فهو من المادة العامة في المجلة ، اجاءت قبل هذا الباب ام بعده ...

(التحرير)

التي اراد الكاتب التعبير عنها ، فالقصة في بدايتها تسجل بدقة اقرب الى الطبيعية البلدة التي تدور فيها احداثها من الصباح الى المساء ، ومع هجوم الوحوش ، وهم تعبير عن الغزاة المستعمرين تبدأ الاحداث ، فالناس بادىء ذي بدء يلتزمون الصمت ، ولكن الصمت لا يجدي ، ويتبدى ذلك بوضوح عندما يقتل الوحوش ابن عباس الخباز مقتلة « كافكاوية » اصيلة ، ويجن الخباز او يكاد ويكون « ناقوس الانذار الذي دق ليعلن لابناء بلدتنا ما يجري في البيت فوق التل » حيث معقل الوحوش ومعتقلهم .

وقد حاول الكاتب اضفاء طابع رمزي على وحوشه ، فان كان قد فعل حقا فقد فشل ودل على ضعف تجربته رغم جمال اسلوبه .

واخيرا فهناك قصة زهير الشايب « الزعيم » وهي افضل قصص العدد الماضي من الاداب على ما فيها من ماخذ .

تعود بنا القصة الى الوراء ، عندما كانت المناورات الحزبية هي جوهر الحياة السياسية في مصر قبل ثورة يوليو ، فبطل القصة فهمي كان صديقا لاحد الزعماء الحزبيين ، وهو زعيم « مخلص لوطنه ، هذا امر لا يختلف فيه اثنان » ، وقد مات الزعيم منذ عام وها هو فهمي يتوجه الى حفل اقيم في ذكراه ، وفي يد فهمي الوثيقة التي تدين الزعيم الراحل وتثبت تعامله مع المستعمرين ، ويتذكر بطل القصة كيف التقى بالزعيم وكيف تطورت علاقته به ، ثم يتذكر نفسه « مديرا لارشيف الاشغال » ، « بينما قيادة الوطن قد آلت لايدي حفنة نالت من لسانه كل هجوم » .

ويتردد فهمي طويلا في اعلان ما لديه ، وينتهي تردده بفشله اذ يغمى عليه ، والكاتب بهذا يدين الزعيم وتابعه معا ، يدين بطله وزعيمه والارضية الاجتماعية التي يقف عليها باسرها ، ولكن مقابل هذا الوعي السياسي المستنير الممتزج بقدرة متواضعة على التحليل النفسي والمتابعة المتانية لتطور الحدث في بناء قوى متماسك نجد ان القصة تقع في عبارات تقريرية ليست من عبارات القصص في شيء مثل « ثمة حالة يختلط فيها الوعي باللاوعي ، يكتشف المرء فيها ان انسانا آليا يكمن في اعماقه يبادر بالاستجابة المناسبة في الوقت المناسب ، فها هو بالفعل قد ارتدى ملابسه ... » !

***

على الهامش وفي الصميم

نعم على الهامش لان هذا مقال نقد قصص العدد الماضي ، ولكن في الصميم لاننا نتحدث عن ناقد عرفته الاداب وعرفه كل محب للاداب .

الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة

كنت على صواب حين تذكرت اخاك انور المعدادي ومنحته جائزة الدولة التشجيعية هذا العام ، لقد تذكرته فكنت ذاكره في ذكراه يوم السابع من ديسمبر ، وكان قد مر عام على وداعه لنا ، وكنا كاننا قد نسيناه ، تلاميذ واصدقاء وادباء ، لم يتذكره احد فكان وحيدا كما عاش وحيدا .

وسيظل ابدا شاهدا علينا ، وقد شاءت الاقدار ان يكون شاهدا على عصرنا ايضا ، فقبله بايام مات صحفي من الذين عاشوا يعبثون بالكلمات على موائد القمار وصفحات الجرائد ، وقد كتب علينا ان نرى صوره تزين الاحاديث الطويلة عنه في الصحف كل عام بينما انت وحيد تعاني سخافاتنا . هو الذي عاش يعبث بالكلمات وانت الذي سقطت شهيدا من اجلها وها نحن نطلب منك الرحمة ميتا كما طلبها الجميع منك حيا ، فانت هي ابدا وان نسيناك لعبثنا .

القاهرة — سمير فريد